MUZEUL OLTENIEI CRAIOVA

SECȚIA DE ETNOGRAFIE * CASA BĂNIEI

OLTENIA

STUDII ȘI COMUNICĂRI

X. ETNOGRAFIE



2000

MUZEUL OLTENIEI CRAIOVA - Secția de Etnografie
CASA BĂNIEI

OLTENIA - Studii și comunicări

X. ETNOGRAFIE

COLECTIVUL DE REDACȚIE:
Ștefan Enache
Cornel Bălosu
Viorica Tătulea
Mihai Fifor
Siminică Băluș
Bogdan Lupu

Tehnoredactare computerizată:
Luminița Langă

Desene:
Corina Popescu

Orice corespondență va fi adresată Muzeului Olteniei Craiova,
Secția de Etnografie, str. Matei Basarab, nr. 14, Craiova
tel.: 051-417.756, fax : 051-411.674

ISBN 973 – 8156 – 01 - 7

MUZEUL OLTENIEI CRAIOVA
SECȚIA DE ETNOGRAFIE * CASA BĂNIEI

OLTENIA
STUDII ȘI COMUNICĂRI

X. ETNOGRAFIE

CRAIOVA 2000



VIZIUNEA ROMÂNEASCĂ TRADIȚIONALĂ ASUPRA LUMII (II)*

Ștefan Enache

Printre obiectele rituale găsite în sanctuare se numără și tăvile de pământ pentru ofrande, cele mai multe mobile dar și fixe pe picioare de lemn. Funcția lor de preparare a unor alimente rituale este evidentă pentru arheologi. De asemenea, îngroparea cenușii rezultate în urma arderii de ofrande în spatele statuilor reprezentând cuplul divin, amintește de practici întâlnite în satele românești de a pune cenușa rezultată în urma arderii lemnelor din noaptea de Crăciun, la rădăcinile pomilor pentru a avea rod în anul următor. Merită de asemenea reținută existența în unele sate din Dolj (Mărăcine, Târnava) a unor vetre portative[99], asemănătoare tăvilor de ofrande neolitice în care se cocea pâinea. Aluatul sub formă de turte era pus în aceste tăvi peste care se punea jar. În Transilvania se practica un ritual pe vatră însoțit de descântec numit "de statul casei" sau "de statul vetrei" în care la lumina focului sau a unei lumânări din ceară nouă, spiralată în 99 de inele se presară pe vatră 99 de feluri de semințe de pomi roditori, arbori și de cereale. Arderea semințelor pe vatră era o ofrandă adusă celor decedați din familie.[100]

Vetrele portative își continuă existența funcțională și rituală și în epoca bronzului la Ghidici (județul Dolj) unde a fost descoperit un fragment de vatră în spațiul unei locuințe, alături de vatra obișnuită, fixă, în formă de potcoavă.[101]

Numărul mare de vetre existente în incinta sanctuarului de la Parța demonstrează multitudinea funcțiilor vetrei ca simbol al divinității feminine anticipând statutul de sanctuar de mai târziu, din epoca metalelor și îndeosebi cea geto-dacică, când vatra va reuni într-o sinteză unică cele două tipuri de religii, cea neolitică, reprezentată în principal de o divinitate feminină prin semnul în formă de potcoavă, și cea a păstorilor războinici, sub forma soarelui și a focului.

Vatra rituală de la Popești (județul Argeș) amintită deja este din acest punct de vedere exemplară deoarece utilizează simbolurile plastice ca modalitate de reprezentare a celor două forțe cosmice care generează și controlează renașterea omului și a cosmosului.[102] Această funcție religioasă a vetrei s-a conservat în straturile tradiției populare.

Nașterea pe vatră, amintită deja, aruncarea de semințe de grâu în noaptea de Anul Nou pe vatra încinsă de către fetele mari pentru a afla dacă se vor căsători în acel an, căsătoria echivalând cu reproducerea vieții omului, așezarea pe vatră a bolnavilor pentru a grăbi ieșirea sufletelor, construcția a câte nouă vetre și mânjirea lor cu miere pentru a opri și alunga ciuma sau holera din sate, sunt credințe și practici care au supraviețuit în memoria satelor românești din Oltenia până la jumătatea sec. al XX-lea.[103]

Dintre simbolurile neolitice legate de ideea renașterii și nemuririi omului cel al șarpelui merită o atenție specială atât pentru prezența lui în toate culturile europene[104], și mai ales pentru atenția acordată renașterii exprimată prin intermediul simbolului șarpelui în religia greco-romană, a geto-dacilor și continuată în tradițiile europene și cu accent deosebit în arta și folclorul românesc. Șarpele, prin modelul lui de a fi exprimă cel mai bine și mai convingător ideea de renaștere. Toamna intră în pământ, moare (hibernează), apare primăvara (înviază). Năpârlește de două ori pe an și se reproduce prin ouă ca zeița pasăre. Marija Gimbutas, excelentă cunoscătoare a arheologiei europene, constată că niciodată reprezentările zeiței șarpe nu au cap de pasăre explicând această realitate prin statutul lor de "divinități paralele", zeița pasăre fiind "hrănitoarea umanității, aducând viața, un destin și moartea ineluctabilă", iar zeița șarpe "prin reînoirea sezonieră a energiei vitale asigură și protejează viața oamenilor și animalelor".[105]

Apreciind intuițiile și observațiile Marijei Gimbutas privind funcțiile celor două zeițe în sistemul religios al neoliticului și conexiunile cu tradițiile populare, credem, că responsabilitatea zeiței pasăre poate fi delimitată și redusă la o singură ipostază a cosmogoniei, cea a nașterii oului primordial în asociație cu zeul taur din care vor fi treptat articulate elementele cosmosului ca pânza țesută în război, iar zeița șarpe reprezintă în panteonul neolitic divinitatea care asigură în principal renașterea, regenerarea ființei umane.

Aceste precizări sunt importante pentru înțelegerea fenomenului indo-europenizării când rolul prim al zeiței pasăre va fi anulat și preluat de divinitatea masculină, zeul indoeuropean, exponentul primei ierarhii

---

* Prima parte a acestui studiu a apărut în **Oltenia. Studii și comunicări. Etnografie.** IX/1999

sociale și divine din istorie, evidentă și în tradițiile populare, în articularea cosmosului. El, zeul indoeuropean se va folosi de ajutoare, nimeni altele decât cele din vechile ipostaze ale divinității feminine neolitice, broasca, peștele, ariciul etc., ajutoare cu funcții cosmogonice care vor aduce firicelul de nisip din fundul apelor sau vor fura secretul facerii munților și văilor de la arici, așa cum va face albina.

Zeița pasăre nu va dispărea însă definitiv din practicile rituale populare românești. O regăsim în calendarul popular primăvara când începea un nou an calendaristic, și în obiceiurile de nuntă, ambele ipostaze echivalând cu o nouă naștere în plan cosmic și uman. Astfel, la 9 martie, sărbătoare importantă în calendarul popular se împart alimente rituale din făină de grâu, numite bradoși, pupeze, lungărete. Au forme de om cu aripi, asemănător albinelor. "Pupezele" sunt colaci ce se împart pentru femei spre deosebire de cei ce se împart pentru bărbați. "Pupăză" se mai numește un colac mare făcut în formă de femeie ce ia fata în lada ei de zestre când se mărită.[106] Au formă lunguiață (colacii) și se numesc așa fiindcă seamănă cu pasărea (Muscel).[107] "Nu se duc la biserică, ci se dau de pomană numai la partea femeiască." "Un colac lung, împletit în trei și pe laturi cu o șuviță de pâine neîmpletită și cu capetele neîmpreunate, capătul înconjurat cu acea șuviță - considerat drept capul pupezei" (județul Prahova).[108] "Lungărete nu se duc la biserică ci se împart înmuieți în vin la privegherea mortului".[109] Aceste precizări provin din răspunsurile la chestionarul lui Nicolae Densușianu de la sfârșitul secolului trecut când purtătorii de informații păstrau încă în memorie cu mai multă exactitate sensul practicilor rituale. În Moldova de nord, și în general în zonele neocupate de administrația romană, ci doar supravegheate, credințele și expresiile lor rituale sunt uneori mai omogene și mai complete pentru înțelegerea unor obiceiuri precreștine, din diferite straturi culturale. În județul Dorohoi înțelegerea sensului colacilor care se împărțeau la început de primăvara (9 martie) este convingătoare cu privire la destinul zeiței pasăre - de la epoca de glorie din neolitic când genera și controla toate formele vieții, la finalul existenței în limitele societății de tip tradițional de la sfârșitul sec. al XIX-lea. "Un colac mare circular, cu diametrul de 0,40 m, împletit în multe vițe împodobit cu multe flori, umplut cu stafide negre și roșii înfipte deasupra lui. Nu se duce la biserică, ci se face de mama miresei în ajunul nunții și se pune în lada de nuntă, la un loc cu o găină și o rață friptă pe care mireasa le duce la casa mirelui" (județul Dorohoi).[110] Este o imagine plastică exemplară a mitului indoeuropean al renașterii omului realizat prin sinteza simbolurilor reprezentative ale celor două tipuri de religii, cea a cultivatorilor de plante din neolitic (zeița șarpe) și a păstorilor războinici (soarele), colacul rotund (soarele) și împletit (șarpele), florile (simbol al fetelor nemăritate), stafidele simbol al viței de vie căreia îi sunt tăiate corzile în fiecare an (moare și renaște), găina și rața fripte (moarte) sunt reprezentări simbolice care amintesc de diferite ipostaze ale zeiței pasăre din sanctuarele neolitice. Sunt puse în lada de zestre[111] și consumate uneori numai de cei doi miri, dar și de alți participanți la ceremonialul nunții; de asemenea, evocă și conțin în substanța lor germenii renașterii. Această sinteză plastică pe care o realizează colacul are și o traducere în expresie verbală în cântecul miresei care amintește sfârșitul sau moartea unui tip de existență (fata nemăritată, fecioara) și nașterea unui alt fel de existență cea de femeie măritată, cu responsabilități majore în reproducerea vieții (nașterea copiilor), după modelul cuplului divin indoeuropean reprezentat de soare și lună și simbolul șarpelui, simbolul renașterii din neolitic. "Ia-ți mireasă ziua bună, De la tată de la mumă, De la frați de la surori, De la grădina cu flori". Soarele, zeu indoeuropean reprezentat de colac și găina și rața fripte (moarte), reprezentând ipostaze ale divinității pasăre feminine, sunt părinții model originari, de la care își ia rămas bun mireasa. O ilustrare a acestui text o regăsim în forma plastică a ulcioarelor de nuntă din Oltenia sub formă de pasăre (barză, găină cu pui) asociată cu broasca și șarpele.

Copiii în credințele populare europene sunt aduși de barză și lăsați pe coș în vatră. Nașterea pe vatră apare ca o imitare a peștelui divin. Broasca amintește de ipostaza cosmogonică a zeiței iar șarpele de ideea renașterii sau regenerării. Ulciorul folosit pentru a invita la nuntă sătenii apare ca un mit criptic cosmogonic amintind de forme plastice din epoca precreștină. În cadrul ceremonialului nunții este reiterat și textul facerii lumii din perspectivă creștină[112] de către vornic. Se confirmă astfel statutul de strat cultural "geologic" al tradițiilor, conservând în forme plastice și orale informațiile accumulate în timp, asemănător bibliotecilor și arhivelor moderne.

Rezumând viziunea asupra lumii specifică societății neolitice din vechea Europă, ilustrată și vehiculată de imaginile simbol din sanctuarele neolitice credem că poate fi astfel formulată.

Principiul activ, cel care pune în mișcare materia amorfă, este erosul moștenit din epoca precedentă a paleoliticului și mezoliticului. Unirea celor două elemente, cerul, simbolizat prin capul de taur datorită manierei de a-și face simțită prezența prin tunete și fulgere, cu zeița pasăre, reprezentată de cele mai multe

ori prin specii acvatice (rață, lebădă etc.), sugerează imaginea acelui prim stadiu de la care încep toate cosmogoniile cunoscute, egipteană, asiro-babiloniană, homerică, hesiodică etc. în care apa era singurul element, iar cerul nu era separat încă de pământ, spiritul divin plutind pe întinderea nesfârșită a apelor.

Un alt grup de simboluri prezent în sanctuarul de la Parța, cu o evoluție spectaculoasă în tradiția culturală europeană și românească, este soarele și luna.[113] Prezintă interes prin dispunerea în spațiul sanctuarului. Soarele era reprezentat printr-o deschizătură circulară practicată în unul din pereții sanctuarului, alături de care era lipită o bucată de lut în formă de lună, groasă de 8 cm și cu diametrul de 36-40 cm.[114] Sub lună a fost adosată mai târziu o cupă în care erau depuse cereale râșnite ritual. Arheologul Gh.Lazarovici constată analogii cu sanctuarele de la Catal Hüyuk, subliniind, totodată, relațiile lumii cu cultele fertilității și fecundității.[115]

Acest grup de simboluri, prin densitatea semnificațiilor, merită o atenție și analiză speciale, datorită evoluției și, mai ales, influenței copleșitoare pe care aceste două astre le-au avut asupra vieții de pe pământ. Calitățile lor intrinseci capabile să influențeze viața de pe pământ și modul lor de a fi și evolua pe bolta cerească, au fost valorificate în sistemele religioase cunoscute de culturile tradiționale europene și extraeuropene, începând cu paleoliticul și terminând cu creștinismul cosmic în viziune populară.

Cercetări științifice din prima jumătate a sec. al XX-lea au readus în prim-planul opiniei științifice și cunoașterii, rolul simbolismului ca modalitate autonomă de cunoaștere și, îndeosebi, funcția metafizică și cosmologică a lunii în realizarea primelor sisteme mentale ale omenirii.[116] Rolul privilegiat al lunii s-a întemeiat pe existența unui ritm lunar care controlează lumea organică. Creșterea țesuturilor vegetale și animale, ciclurile fiziologice în viața omului, aspectul ciclic al proceselor morbide sunt controlate de un ritm de periodicitate lunară.[117] Fenomenul lunar a servit drept unitate de măsură sau, mai precis, punte între realități mult deosebite între ele. Datorită lunii omul a putut să apropie vaste ansambluri de fapte fără relație aparentă între ele și, în final, să le integreze într-un sistem coerent de adevăruri referitoare la modul de a fi, specific, al celor care trăiesc în cosmos și participă la devenire (creștere, descreștere, moarte și resurecție).[118]

Cunoașterea fenomenului lunar a facilitat apariția primelor sinteze antropocosmice. Nașterea, devenirea, moartea, resurecția, apele, plantele, femeia, fecunditatea, tenebrele cosmice urmate de o renaștere de tip lunar, țesutul și firul vieții, destinul, ideile de ciclu, dualism, polaritate, de opoziție, de conflict, de reconciliere a contrariilor, au fost descoperite datorită simbolismului lunar.[119]

Pentru delimitarea cât mai exactă a realității spirituale pe care luna și soarele le vehiculează în sanctuarul de la Parța, va trebui să ținem seama de context, de locul ocupat în spațiul sanctuarului și sistemul de idei care articulează viziunea asupra lumii specifică neoliticului, pe de o parte, și relația de cuplu al celor două simboluri, relația care va trebui s-o regăsim în structura mitului și ritului pe care îl exprimă, pe de altă parte.

De asemenea, va trebui să luăm în considerație evoluția acestui cuplu simbolic în religiile postneolitice[120], și în mod deosebit în tradițiile populare românești în care semnificațiile celor două simboluri și relația dintre ele sunt explicite.

În acest sens, tradiția folclorică românească, care a fost transpusă parțial și în versuri, a conservat un obicei și o legendă și poate fi pusă în relație cu ideile vehiculate de soare și lună. Acestea sunt obiceiul "Caloianului" sau "Muma ploii" și "Tatăl soarelui", obicei legat de provocarea și oprirea ploilor[121], și legenda "Soarele și luna", legată de căsătorie.[122]

Ambele creații conțin ideea reproducerii surselor existenței (Caloianul) și a ființei umane (legenda "Soarele și luna"), condiția de cuplu a celor două simboluri derivând din principiul erosului pe care se întemeiază regenerarea, principiu care presupunea existența a două elemente, feminin și masculin.

În rezumat, scenariul obiceiului "Caloianul" constă în modelarea din lut a două păpuși numite în Oltenia "Muma ploii" și "Tatăl soarelui", care se îngroapă după un ritual specific înmormântării în funcție de nevoia opririi sau provocării ploii. Dacă trebuia oprită ploaia, se îngropa "Muma ploii", iar în caz de secetă se dezgropa "Muma ploii" și se îngropa "Tatăl Soarelui". În unele zone ale țării, "Tatăl Soarelui" era confecționat din pânză pentru a i se da foc amintind de ritualul incinerării (al morții) din epoca bronzului, ritual care s-a menținut sporadic, parțial, până în sec. al VII-lea d.Ch.

Legenda "Soarele și luna" sau "Iana Sânziana" (baladă) relevă căsătoria dintre soare și lună din perspectivă creștină și consecințele acestui gest echivalent incestului care ar duce la înmulțirea sorilor și la distrugerea vegetației prin transformarea pământului în jar și cenușă.

Alte variante ale legendei și îndeosebi baladele care dezvoltă această temă, au un final tragic, moartea Ianei Sânziana (luna), spre deosebire de soare care își continuă existența (nu moare).

Acest model, în care luna moare, iar soarele este nemuritor, este specific Europei postneolitice indoeuropenizate, începând cu epoca bronzului, când incinerarea cadavrelor în ritualurile de înmormântare consacră și un alt ideal de postexistență, caracterizat prin refuzul chinuitoarelor reîncarnări ciclice specifice neoliticului. Soarele și bradul vor fi simboluri care vor încarna cu predilecție ideea de nemurire, evitându-se moartea și renașterea, spre deosebire de lună care dispare trei zile de pe cer (moare) soarele este nemuritor, iar bradul își păstrează frunzele verzi și pe timp de iarnă.

Analiza poziției cuplului simbolic al "Soarelui și lunii" în sanctuarul de la Parța și a semnificațiilor lor în societățile postneolitice, impune concluzia că acest cuplu poate fi regăsit în obiceiul "Caloianul" sau "Muma ploii" și "Tatăl Soarelui". Argumentul suprem este ideea morții și renașterii a celor două divinități reprezentate de soare și lună, spre deosebire de legenda similară, amintită mai înainte, în care luna moare, iar soarele este nemuritor. Deși sunt aceleași simboluri, ideea care le solidarizează este specifică concepției și ideologiei indoeuropenilor.

Între practicile rituale neolitice constatate de arheologi sunt enumerate dansurile și instrumentele muzicale.[123] Este celebră în acest sens "Hora de la Frumușica" reprezentând piciorul unui vas fructieră stilizat în forma a patru siluete feminine.[124]

Evocând aceste aspecte dorim să reamintim caracterul sincretic al miturilor și riturilor, diversitatea instrumentelor de semnificare în societățile de tip tradițional. Imaginile plastice, muzica, dansul, culoarea și cuvântul vor fi utilizate în analiza și sinteza realității, în actul de comunicare și în articularea miturilor și ritualurilor. Transcrierea simbolurilor în expresii verbale, substituirea de către cuvânt a celorlalte tipuri de simboluri (plastice, muzicale etc.) va fi o tendință constantă în evoluția culturilor și societăților de tip tradițional, culminând cu inventarea alfabetului fonetic în sec. al VIII-lea î.Ch. în Grecia, care va elimina definitiv imaginea și semnele grafice din scriere, datorită capacității de conceptualizare a noului instrument de semnificare. Vom avea prilejul să constatăm cum tradiția și folclorul vor prelua și vehicula în texte orale simboluri specifice și necesare diverselor epoci în actul comunicării și reprezentării divinităților, a sistemului de idei și credințe.

Dacă obiceiul "Caloianul" sau "Muma ploii" și "Tatăl soarelui" este legat de tema reproducerii surselor existenței, alte legende din tradiția folclorică românească abordează tema destinului omului având la bază aceleași principii al morții și renașterii periodice.

"Povestea bărbănacului" este una dintre cele mai elaborate și expresive ale tradiției orale sub raportul substanței ideilor și informațiilor complementare oferite arheologiei cu privire la maniera în care a fost imaginată renașterea.[125] Dacă pentru populațiile din vestul Europei sanctuarele cimitir megalitice[126] aveau spații destinate expunerii cadavrelor (osuare) în care avea loc descărnarea de către păsările de pradă (vultur, bufniță etc.), pentru sanctuarele din sud-estul Europei amenajări de acest tip lipsesc, iar alte informații nu există care să permită înțelegerea scenariului morții și renașterii omului.

Din meditațiile eroului legendei, Toader Bărbănoc, aflăm aspecte concrete ale imaginii morții, despuirea de piele și transformarea cărnii trupului în "pastramă"[127], fapt care sugerează expunerea cadavrelor pentru descărnare realizată prin scurgerea timpului și nu cu ajutorul păsărilor de pradă.

Acest scenariu este în logica ideologiei neolitice și prin idealul de nemurire sub forma unei flori, "căreia să nu-i moară rădăcina toamna, ci cum o da primavera să învie iar."[128]

Conservarea în straturile culturii populare a unui scenariu mitic și ritual timp de mii de ani construit pe principiul morții și al renașterii periodice, este numai în aparență un paradox deoarece, indoeuropenizarea n-a alungat pe atotputernica zeiță a neoliticului din panteonul sacru ci a deposedat-o de funcțiile specifice divinităților supreme, păstrându-și atributul fundamental de regenerare a vieții.

O comparație între sanctuarele neolitice, între simbolurile existente în construcțiile megalitice și sanctuarele din sud-estul Europei este extrem de interesant pentru schița nuanțelor sistemului credințelor și ideilor religioase ale neoliticului. Această operație este posibilă datorită progreselor arheologiei europene care a descifrat sensul general al monumentelor de cult și simbolurilor utilizate în diferite contexte rituale.[129]

Mormintele megalitice din vestul Europei ca și sanctuarele din Malta sunt considerate de către arheologi ca reprezentând pântecul zeiței.[130] Ele nu sunt simple cimitire, ci sanctuare cimitir, în care se oficiau ritualuri specifice regenerării cosmosului și a omului, ca de altfel și în sanctuarul de la Parța. Deosebirile vizează forma impusă de poziția față de sol și a tradiției lor constructive specifice. Mormintele

sanctuar, de pildă, sunt peșteri ridicate deasupra solului, pe când cele din Malta sunt peșteri în care s-au amenajat sanctuarele. Cele din sud-estul Europei, ca cel de la Parța, sunt construite la suprafața solului, sub formă de case care adăpostesc statuia zeiței, alături de zeul taur.

Templele din insula Malta sunt, după cum constată arheologii, "expresii reale ale corpului zeiței cu fese enorme ovoidale"[131] care se vor repeta în sculpturile în piatră ale zeiței.

Din materialul arheologic descoperit în sanctuarele din peșterile neolitice credem că trebuie reținute simbolurile obiectivate în diverse materiale și tehnici (ceramică, piatră, gravură, sculptură etc.) care trimit la temele creației culturale și la principiile care articulează viziunea neolitică asupra lumii.

Triunghiul pubian, șerpii în poziție verticală însoțiți de falusuri, spirale serpentiforme din care răsar muguri sau mlădițe, tauri cu coarnele sculptate în relief cu o pasăre la mijloc, procesiuni de animale incizate în piatră ca: porci, oi, capre, pandantive în formă de fese și statuete schematizate cu capetele cilindrice sau confecționate din oase, toate acestea, simboluri prin semnificație și context, evocă aspecte esențiale ale miturilor și riturilor, regenerarea cosmosului și a omului.

În sanctuarul de la Tarxien s-a descoperit o sculptură gigant de aproximativ 3 m înălțime care este considerată cea mai importantă zeitate a sanctuarului. Din această sculptură s-a mai păstrat numai partea inferioară (cca. 1 m înălțime) înfățișând picioarele până la genunchi cu o fustă.[132] Pulpele sunt foarte groase, iar picioarele foarte subțiri, aspect care o determină pe Marija Gimbutas să plaseze în mod logic sculptura în familia zeițelor morții și regenerării; principiul morții și renașterii periodice stând la baza miturilor și riturilor neolitice. Configurația zeiței (picioare subțiri și pulpe groase), dimensiunile gigantice în raport cu celelalte reprezentări miniaturale permite identificarea sculpturii cu zeița pasăre.

Această identificare este susținută de numeroasele reprezentări ale zeiței cu capul în formă de pasăre descoperită în așezările neolitice ale culturii Sesklo din Grecia, Vinca din Iugoslavia și Vădastra din România.[133]

O caracteristică a sanctuarelor malteze este gruparea lor câte două ca cele de la Ggantija și Mnajdra. Aceasta s-ar datora, după opinia Marijei Gimbutas, ritualurilor diferite, practicate în fiecare sanctuar, ritualuri legate de regenerarea naturii și a omului.[134]

O altă categorie de statuete cu valoare de simbol o reprezintă figurinele feminine de lut cu dimensiuni de 5-6 cm cu sânii măriți și vulvele umflate. Acestea erau incizate cu 9 linii orizontale care pot reprezenta cele 9 luni de gravidie.

Dacă templele malteze erau construite în peșteri, sanctuarele cimitir vest-europene sunt peșteri construite din piatră la suprafața solului, imitând pântecul zeiței ca generatoare universală a vieții. Acestea au fost construite între mileniul al V-lea și al II-lea pe durata a trei mii de ani.

Mormintele megalitice au fost subdivizate de către arheologi în "dolmene, dolmene cu culoar, morminte curte și alei acoperite".[135] Lespezile de piatră de la intrare, pereții exteriori și din interior erau incizați și, uneori, pictați cu simboluri care se constituie într-o "expresie sacră" al cărei conținut exprimă credința populației neolitice vest-europene cu privire la renaștere.

Unele morminte aveau dimensiuni monumentale ca cel de la Newgrange din Irlanda, care avea peste 80 m diametru, înălțime de 10 m, iar movila deasupra mormântului conține peste 300.000 de tone de pietre.[136]

Unele morminte megalitice conțineau până la 350 schelete dezarticulate, ceea ce presupune existența unor osuare, în care cadavrele erau puse pentru descărnare după care erau așezate în mormânt. Decărnarea era făcută de păsări de pradă (vultur, bufniță etc.). Într-un mormânt din Scoția (Isbister) s-au descoperit scheletele unor păsări (725 oase) care se hrăneau cu stârvuri dintre care 88%, reprezentând 17 păsări, au fost atribuite vulturului cu coadă. Celelalte oase erau de bufniță, pescăruș, ciori și corbi.[137] Marija Gimbutas sesizează corect relația dintre păsările de pradă și zeița supremă a neoliticului care generează viața, moartea nefiind decât o etapă necesară pentru o nouă naștere. Caracterul opac al documentelor arheologice n-a permis celebrului arheolog să opereze diferențieri la nivelul tipurilor de regenerări specifice culturilor arheologice spre deosebire de cele de tip tradițional în care temele creației culturale și principiile care guvernează creația pot fi identificate. Renașterea vizează, după opinia noastră, timpul, vegetația și omul, la care se adaugă diversele stadii de evoluție, care sunt și ele marcate, de rituri, obiecte rituale, texte verbale, muzică, dans ritual. Din aceste ansambluri rituale arheologului i-au rămas doar artefactele realizate din piatră, ceramică, os și metal.

Păsările de pradă, în contextul amintit, sunt ipostaze ale zeiței supreme care-și face vizibilă prezența, asigurând prin capacitățile ei descărnarea cadavrelor, aspect care confirmă moartea ca proces necesar în vederea unei noi renașteri. De altfel, metamorfozarea zeiței vultur continuă până în epoca istorică în Egipt și Grecia, unde zeița Neit era uneori reprezentată cu cap de vultur, iar în Odiseea, Athena se preschimbă tot în vultur.[138]

Acest aspect prezintă interes pentru procesul indoeuropenizării, al sintezei celor două tipuri de culturi (cea a cultivatorilor de plante și crescătorilor de animale în sistem sedentar și cea a păstorilor războinici) în care simbolurile, fie plastice sau verbale, au rol important în vehicularea, conservarea și vizualizarea informației, a miturilor și riturilor. Vulturul, de pildă, nu este numai un atribut sau o ipostază a zeiței neolitice prin care își face simțită prezența, ci și un atribut al zeului solar indoeuropean.

Simbolurile gravate sau pictate în spațiul interior și exterior al mormintelor completează imaginea credințelor populației megaliților, ele nefiind simple semne decorative ci un "sistem închegat de expresie sacră".

După opinia arheologilor, simbolurile gravate pe lespezile de piatră pot fi împărțite în mai multe:

1. Forme colinare cu sau fără proeminențe care reprezintă imaginea schematică a zeiței, menhire, stele în formă de bufniță și imagini ale ochilor și sânilor. Vulva generatoare a vieții este redată prin triunghiuri, triunghiuri duble, romburi (triunghiuri duble) și clepsidre.
2. Semne acvatice: zig-zaguri, linii ondulate, arcuri multiple și cupe.
3. Șerpi încolăciți sau ondulați, șerpii singuri încolăciți pot fi substituiți de sori, iar încolăcirile dublate de ochi.
4. Sori cu raze și discuri solare cu o cupă în centru.
5. Arborii vieții sau coloanele vieții, arcuri înseriate pe verticală, șerpi unduitori pe verticală.
6. Spirale, croșete, coarne, "piepteni".
7. Tauri sau capete de tauri.[139]

Nu intenționăm să ne substituim arheologilor în clarificarea conținutului spiritual al simbolurilor din mormintele megalitice. Analiza însă a unor simboluri abstracte ca arcurile înseriate pe verticală impune plasarea lor în categoria imaginilor schematizate ale zeiței gravide, dispunerea pe verticală a semicercurilor reprezentând mai degrabă proeminența pântecului zeiței ca semn al puterii ei de regenerare. Movilele sau tumulii înălțați pe mormintele conducătorilor indoeuropeni aveau drept scop asigurarea revenirii la viață. Această reprezentare, în formă de semicerc sau potcoavă a zeiței, este susținută de evoluția postneolitică a acestui simbol în epoca bronzului european și în cea istorică când semicercul sau potcoava vor forma un cuplu simbolic ce va constitui structura monumentalului sanctuar de la Stonehenge (1800-1400 î.Ch.)[140] din Anglia. De asemenea, semnul în formă de potcoavă sau semicerc îl vom întâlni în structura sanctuarului de la Popești (județul Argeș) din epoca geto-dacică sub forma unei îngrădituri de stâlpi de lemn dar și în cea a sanctuarului mare rotund de la Grădiștea Muncelului[141] din Munții Orăștiei.

În majoritatea mormintelor de incinerație semnul solar și cel în formă de potcoavă sunt prezente într-o formă sau alta. La Telița (județul Tulcea) în movila funerară mormântul M-6 e construit din blocuri de piatră în formă de potcoavă măsurând 4,10 m x 3,5 m în exterior.[142]

Sensul imaginilor întâlnite în construcțiile megalitice nu poate fi descifrat după cum observa Marija Gimbutas decât în contextul general al simbolismului neolitic al vechii Europe.

Abordate din perspectivă europeană, dar și din cea a viziunii despre lume, credem că avem șansa să avansăm în cunoașterea spiritualității neolitice și să răspundem la unele întrebări pe care și le punea celebrul arheolog ca de pildă: de ce numai anumite simboluri apar pe megaliți ? De ce vulve, cupe, arcuri concentrice, ochi, încolăciri de șarpe, sori ? De ce arborii vieții și coloanele vieții pe monumentele funerare?[143]

Este evident că nu se poate reconstitui configurația în detaliu a miturilor și riturilor neolitice ci numai articulațiile lor generale.

Prezența dominantă a imaginii divinității feminine în diverse ipostaze derivă din viziunea asupra lumii în societățile de tip tradițional (din care fac parte și culturile preistorice și istorice descrise în prima parte a studiului nostru) și care oferă posibilitatea raportării diverselor culturi la aceeași unitate de măsură.[144]

Privite din această perspectivă, sensul construcțiilor megalitice, ansamblul simbolic din interiorul și exteriorul monumentelor devine mai coerent și transparent. Astfel taurii gravați pe lespezile exterioare ale monumentelor de la Gavrinis din Bretagne pot fi asimilate zeului taur ca în toate culturile Europei neolitice care pe lângă rolul de fecundator controlează regimul ploilor de care depinde vegetația și viața.

Dispunerea imaginii taurului pe peretele exterior al monumentului sugerează natura relației cu divinitatea cu care este asociat, spre deosebire de simbolurile gravate în interioarele monumentului care pot fi puse în relație cu procesul generării și regenerării formelor vii, lumea vegetală și animală, ființa umană în corelație cu factorul timp, așa cum se sugerează pe unele figurine de ceramică din sanctuarul de la Tarxien, aspect amintit în paginile anterioare.

Simbolul central din același monument de la Gavrinis este un punct sau o linie verticală în centru înconjurat de linii ondulate multiple și de arcuri serpentiforme suprapuse în coloane verticale. La acestea se adaugă linii sinuoase, topoare, triunghiuri.[145]

Marija Gimbutas considera simbolul central, cercul cu un punct în mijloc sau cu o linie ca reprezentând vulva accentuându-se prin acest semn actul nașterii cosmosului, a vieții. Această reprezentare compusă din două simboluri este însă mai aproape de ideea unirii a două elemente masculin-feminin reprezentând evident două divinități (principiul erosului) figurate prin vulvă și falus, reprezentări moștenite din paleolitic și mezolitic. De altfel, spre deosebire de sudul Europei (vechea Europă) unde neolitizarea s-a făcut în general prin colonizare sau migrare în vestul Europei trecerea la neolitic s-a realizat, treptat, existând deci o continuitate culturală care se reflectă și în instrumentele simbolice de figurare.[146] Acest principiu al erosului îl întâlnim și în Europa indoeuropenizată pe stelele de la Bagnolo, Valcamonica din nordul Italiei unde soarele, reprezentat printr-un cerc cu raze, ocupă partea superioară a stelei sub care este gravat semnul zeiței în formă de potcoavă sau semicerc, semn considerat ca fiind platoșă de către Marija Gimbutas, intrepretare care nu este susținută de evoluția ulterioară postneolitică. Pe o altă stelă din peștera de lângă Teglio (nordul Italiei) sunt gravate aceleași simboluri ilustrând aceeași idee a erosului[147], a unirii celor două divinități în generarea vieții și a regenerării de către zeiță. Un alt grup de simboluri considerat important de către arheologi sunt cele de pe o piatră de bordură (nr.52) din sanctuarul de la Newgrange pe care sunt gravate în două registre separate motivul șarpelui cu multiple încolăciri care formează ochiuri terminându-se în centru cu "un cioc și motivul sprâncenelor." Deasupra unei încolăciri mai mici sunt trasate pe verticală, arcuri concentrice care figurează zeița gravidă și două cupe.[148] Sub aceste reprezentări sunt incizate triunghiuri, romburi și zig-zaguri. În registrul alăturat sunt "trei cartușe care cuprind trei adâncituri cupulare, cu motive triunghiulare și de clepsidră la mijloc". Aceste cartușe sunt înconjurate de arcuri concentrice cu un triunghi în centru.[149]

Șarpele este receptat în Europa neolitică și postneolitică ca simbol al regenerării periodice, iar vulturul și bufnița păsări de pradă ca epifanii ale divinității supreme care asigura descărnarea cadavrelor pentru a se produce o nouă naștere. De asemenea prezența pe același bloc de piatră a semnelor cupulare masculin-feminin, reprezentând principiul erosului redat prin simboluri abstracte, amintește de scenariul regenerării imaginat în S-E-ul Europei dar cu simboluri concrete, Zeița Pasăre și Zeul Taur care are un statut inferior în raport cu divinitatea feminină.

Un alt grup de simboluri care au contribuit prin substanța ideilor pe care le conțin, nota de individualitate a semnificației megaliților este arborele și piatra. Prin modul său de a fi, arborele reprezintă cosmosul viu în necontenită regenerare, fiind un echivalent al nemuririi. S-a impus conștiinței religioase arhaice prin propria lui substanță și formă. Crește vertical, face fructe (ghinda stejarului era folosită ca aliment, iar coaja măcinată era consumată cu lapte), își pierde frunzele (moare) și regenerează. Fecunditatea, sănătatea, tinerețea veșnică, nemurirea sunt concentrate în ierburi sau arbori. Divinitatea îmbracă forme dendromorfe, iar viața umană se refugiază în forme vegetale atunci când sunt întrerupte violent.[150]

Vestigiile cultului arborelui a supraviețuit în Europa modernă sub forma obiceiului "Arborelui de Mai" sau "Maiul" când în ziua de 1 mai primăvara se înfigea în fața fiecărei case un arbore tânăr pe care se prindeau flori. Acest obicei avea rostul să grăbească venirea primăverii.[151]

Deși întâlnit în toată Europa, varianta "Maiului" din Boemia prezintă interes prin claritatea afirmării principiului morții și renașterii ciclice, principiu pe care se întemeiază sistemul religios, al Europei neolitice.

În a patra duminică după Florii, tinerii aruncă în apă un manechin pe care îl numesc Moartea. Fetele se duceau la pădure, tăiau un arbore, îl împodobeau cu o păpușă îmbrăcată în pânză albă în chip de femeie. Cu acest arbore mergeau din casă în casă, cântând: "Scoatem moartea din sat, Aducem Vara în sat".[152] Vara era figurată prin arbore, simbol al regenerării, iar moartea printr-un simbol feminin.

Obiceiul prezintă interes prin similitudinea structurii și semnificației cu două obiceiuri semnificative românești care aveau rostul să grăbească venirea primăverii (la Sf.Gheorghe) și provocarea sau oprirea ploii pe timp de secetă sau inundații ("Muma ploii și Tatăl soarelui" sau "Caloianul"), obiceiuri amintite în

paginile anterioare. Diferențele dintre obiceiurile amintite se motivează prin regimul termic și pluviometric din centrul Europei care nu cunoaște seceta așa cum nu se întâmplă la sud și la est de Carpați pe timpul verii. În aceste condiții este evident că provocarea ploii sau moartea soarelui nu are sens. De altfel, în neoliticul mijlociu grupuri de populații din centrul Europei, creatorii unei culturi originale, numită de arheologi "cultura ceramicii lineare", crescători de animale în primul rând și agricultori, au migrat în vest până în bazinul Parisului și Belgia, iar prin nordul Carpaților în Moldova și SE Munteniei până pe valea Dunării de Jos.[153] Sanctuarul de la Căscioarele din neoliticul mijlociu este pus în relație de către unii arheologi și cu prezența purtătorilor și creatorilor culturii ceramicii lineare.

Sanctuarul descoperit la Căscioarele avea doi stâlpi de lemn acoperiți cu lut și pictați cu un motiv simbolic, unghiular-spiral. Pereții erau decorați cu ovale roșii, cercuri concentrice și spirale.[154]

În tradițiile europene s-au păstrat fragmente de scenarii arhaice prin care se grăbește venirea primăverii, dar și numeroase alte categorii de obiceiuri din ciclul familial și calendaristic, în care arborele este prezent pentru a stimula energiile vitale și proteja viața (bradul de la nuntă și înmormântare). Reținem un gest ritual din noaptea de Crăciun care marca în epocile vechi moartea vechiului an, obiceiul arderii unui butuc de lemn în vatră. Cenușa rezultată era împrăștiată la rădăcinile pomilor și pe câmpuri pentru a stimula recolta. Cenușa rezultată din arderea "Stâlpului de Mai" avea proprietăți vindecătoare pentru ochi și alte boli, dar și magice. Sensul arderii rituale a lemnului avea, după cum observa Mircea Eliade, sensul regenerării, al morții, al întoarcerii la starea de sământă, sau germeni în pântecul matern pentru a renaște în anul următor.[155]

Revenind la sensul monumentelor sanctuar megalitice și comparându-le cu cele din sud-estul Europei ne vom opri la natura materialului de construcție și mai ales la semnificațiile spirituale și magice ale pietrei, deoarece pietrele prin duritatea și indestructibilitatea lor încarnează un simbol și participă la un principiu, acela al forței. Conștiința arhaică a receptat piatra ca sediul și instrumentul unei forțe superioare care a fost extrapolată de la unelte la riturile semnificative în care este evocată regenerarea cosmosului, a surselor existenței și a omului.

Opțiunea constructorilor megaliților pentru piatră la înălțarea sanctuarelor morminte nu este de natură tehnică, ci spirituală. Așa se explică de ce mormintele erau străjuite de stele funerare și menhire pe care erau gravate instrumentele forței (ciocanul) dar și alte simboluri ca ochiul sau ciocul de bufniță care avea rostul descarnării cadavrelor pentru ca actul regenerării sau renașterii să se poată produce.

Pietrele (cele consacrate) erau folosite și la fecundarea femeilor și la fertilizarea câmpurilor. Europa vestică, moștenitoare a spiritualității megaliților a conservat în tradițiile populare numeroase practici de fecundare. În Franța femeile tinere pentru a avea copii se lasă să alunece pe o piatră consacrată,[156] sau se culcau trei nopți de-a rândul pe o stâncă mare (iapa de piatră)[157]. La sfârșitul secolului trecut, în apropiere de Carnac, oamenii căsătoriți care nu aveau copii veneau în perioada lunii pline la un menhir, se dezbrăcau, iar femeia începea să alerge în jurul pietre urmărită de soț. În acest timp părinții stăteau de veghe pentru ca soții să nu fie deranjați de profani.[158]

Numeroase alte practici vizează sănătatea copiilor. În cantonul Amence (Franța) femeile îngenuncheau în fața unei pietre găurite și se rugau pentru sănătatea copiilor aruncând câte o monedă în gaura pietrei.[159] De asemenea, în momentul nașterii, părinții duceau copilul la piatra consacrată și-l treceau prin gaura pietrei, în scopul ocrotirii de vrăji și pentru noroc, gest echivalent cu botezul pietrei.[160] Numeroase alte practici întemeiate pe cultul pietrei se întâlnesc în Anglia și în aria de construcție și difuziune a megaliților din Orient până în Japonia.[161] În mitologia pietrei un loc important îl ocupă meteoriții sau pietrele de trăznet. Sacralitatea lor se întemeia pe originea celestă. Sunt celebrii în istoria religiilor cei doi meteoriți Kaaba de la Mecca și piatra neagră de Pessinante, ultima reprezintă pe Marea Mamă a frigienilor, Cybele.[162]

Deși teoria care a dat naștere construcțiilor megalitice nu s-a mai păstrat, fiind uitată, modificată sau înlocuită datorită unor ideologii noi, progresele arheologiei europene, etnologiei, istoriei religiilor etc. oferă posibilitatea înțelegerii nuanțelor sau diferențelor neoliticului vest-european în raport cu sud-estul Europei. Acestea se explică, credem, prin natura surselor existenței, prin prelungirea importanței animalelor domesticite și vânate, în alimentație, în furnizarea blănurilor pentru îmbrăcăminte și a oaselor pentru confecționarea uneltelor și pe această bază prelungirea modelului cultural specific paleoliticului și mezoliticului, model în care accesul la sursele existenței se realizează prin forță și sacrificiu spre deosebire de S-E-ul Europei, unde trecerea la cultivarea plantelor a oferit comunităților umane un nou gen de resurse, vegetabile practic inepuizabile prin regenerarea lor periodică, cereale pentru alimentație, plante textile (in, cânepă) pentru îmbrăcăminte și plante medicinale, pentru tratarea sănătății. Acest gen nou de resurse a

generat, după cum aminteam în prima parte a studiului nostru, o nouă generație de unelte, tehnici și tehnologii,[163] un nou principiu de acces la aceste surse (cel al muncii), un nou scenariu de regenerare a cosmosului și omului, aspecte vizibile și în construcția sanctuarelor de la Parța (România) și Radingrad (Bulgaria) și, mai ales, în simbolurile întâlnite în spațiul sanctuarului ca: statuie, atelierul de olar, războiul de țesut, râșnița, Soarele și Luna, mai multe vetre rituale pe care erau arse vegetale, semințe care conțineau germenii regenerării etc.

Toate aceste simboluri imaginează și marchează nuanțele viziunii asupra lumii a societăților neolitice din S-E Europei.

Simbolurile, prin calitățile lor intrinseci, contextul în care sunt plasate în spațiul sanctuarelor sunt purtătoare ale informației autentice și reprezentative ale unei epoci. Simpla enumerare a categoriilor lor de semne simbolice utilizate de constructorii megaliților din vestul Europei, compararea cu cel din S-E-ul Europei, permit observații și concluzii privind diferențele culturale ale neoliticului european, diferențe care se vor menține pe durata întregii existențe a culturilor de tip tradițional din Europa.

Prima și cea mai importantă caracteristică a viziunii despre lume a neoliticului vest-european este principiul forței documentat de utilizarea pietrei în construcția sanctuarelor cimitir (megaliți) și de prezența stelelor și menhirelor de piatră pe morminte pe care sunt gravate topoare și chiar zeița în formă de movilă,[164] ochi sau ciocuri de bufniță.

LA VISION ROUMAINE TRADITIONNELLE SUR LE MONDE

Le présent article représente la II-e partie de notre étude concernant la vision roumaine traditionnelle.

On y analyse les symboles spécifiques des monuments de culte néolithique de l`ancienne Europe, ainsi que les constructions mégalithiques de l`ouest de l`Europe, dans la perspective des thèmes de la crétion culturelle et aussi des principes qui fondent la vision traditionnelle sur le monde.

NOTE

99. Marcela Bratiloveanu Popilian, **Cirimna – o vatră portativă**, Revista Muzeelor, an.V, nr.6, 1968, p.554-555.
100. Maria Bocșe, **Vatra de foc în practicile rituale ale vieții de familie în satul românesc din Transilvania**, Studii și comunicări de etnologie, Ed. Academiei, București, 1994, p.166.
101. Marin Nica, **Locuința de tip Gârla Mare în hallstatian, descoperite în așezarea de la Ghidici, județul Dolj,** în Traco-Dacica, tom.VIII, nr.1-2, 1987, p.26.
102. R. Vulpe, **Materiale și cercetări arheologice**, Ed. Academiei, București, 1959, VI, p.308.
103. Ștefan Enache, Ilie Sandu, **Construcții cu așezarea centrală a vetrei în nord-vestul Olteniei. Obiceiuri și credințe legate de vatră,** Revista Muzeelor, nr.1, 1972, p.
104. Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici**, Ed. Lucrețius, 1997, p.46-47.
105. **Ibidem**, p.47.
106. Adrian Fochi, **Datini și eresuri populare de la sfârșitul sec. al XIX-lea**, Ed. Minerva, București, 1976, p.13-14.
107. **Ibidem.**
108. **Ibidem.**
109. **Ibidem.**
110. **Ibidem.**
111. **Ibidem.**
112. S.Fl. Marian, **Nunta la români**, Ed. Grai și suflet - cultura națională, București, 1995, p.140.
113. Gheorghe Lazarovici, Zoia Kalmar, Florin Drașoveanu, Adrian S. Luca, **Complexul neolitic de la Parța**, în Banatica, Reșița, 1985, p.38.
114. **Ibidem.**
115. **Idem, Venus din Zăuan. Despre credințele și practicile religioase**, în Acta Muzei Porolissensis, XII, Zalău, 1988, p.38.

116. Mircea Eliade, **Rolul simbolului și al folclorului în cunoașterea filozofică. Despre o filozofie a lunii**, Antologie de filosofie românească, Ed. Minerva, București, 1988, p.155.
117. V. Capparelli, **L'ordine dei tempi et delle forme in natura**, vol.I, Bolognia, 1928, vol.II, 1929, apud Mircea Eliade, **op.cit.**, p.158. Pentru aspectele concrete ale influenței lunii asupra culturilor cerealiere, ca bibliografie de referință din antichitate și până azi, vezi studiul lui Pompei Mureșan, **Credințele țăranilor români despre influența lunii asupra culturilor cerealiere în lumina ultimelor cercetări privind fiziologia plantelor și animalelor**, în Biharea, Muzeul Țării Crișurilor, Oradea, 1976, p.31-40.
118. Mircea Eliade, **Le sacre et le profan,** Gallimard, 1964, p.32-34.
119. **Ibidem**, p.134.
120. Félix Buffiere, **Miturile lui Homer și gândirea greacă**, Ed. Univers, București, 1987, p.71-208; Mircea Eliade, **Rolul simbolului și al folclorului în cunoașterea filosofică**, în Antologie de filosofie românească, Ed. Minerva, București, 1988, p.162-163, **Fragmentele presocraticilor**, Ed. Junimea, Iași, 1974.
121. Dumitru Pop, **Obiceiuri agrare în tradiția populară românească**, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p.145-170.
122. Tony Brill, **Legendele cosmosului,** Ed. Grai și suflet - cultura națională, București, 1994, p.63-110.
123. **Legendele florei**, Ed. Grai și suflet - cultura națională, București, 1994, p.59-66.
124. Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici**, Ed. Lucrețius, 1997, p.58-61.
125. "Toate erau cum erau, pe toate le înțelegea că le-a adus vremea; înțelegea să fie despuiat de piele și carnea să se facă pe dânsul pastramă, dar nu înțelegea să moară. Pentru ce adunase el atâtea bunuri, mânca așa de bine, își făcuse gospodărie de să-i meargă vestea; ca să moară, să se risipească toate în urma lui? Să nu se știe că în satul cutare a trăit un Toader Bărbănac?" (Legendele florei, Editura Grai și suflet - cultura națională, București, 1984, p.59.
126. Aspect conservat în cântecul Zorilor din Gorj și Caraș-Severin texte în care este amintit corbul și gaia (o specie de vultur). Pentru tema abordată de noi observații extrem de interesante și utile face și Ion Ghinoiu în "Lumea de aici, lumea de dincolo", Ed. Fundației culturale române, București, 1999.
127. **Ibidem**, p.61.
128. Marija Gimbutas, **Civilizație și cultură**, Ed. Meridiane, București, 1989, p.124-139.
129. Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici**, Ed. Lucrețius, 1997, p.58.
130. Ibidem.
131. Ibidem.
132. **Ibidem.**
133. Marija Gimbutas, **Civilizație și cultură**, Ed. Meridiane, București, 1989, p.51-121.
134. **Idem, Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici**, Ed. Lucrețius, București, 1997, p.59.
135. Marija Gimbutas, **"Mormintele megalitice din Europa occidentală și implicațiile lor"** în **Civilizație și cultură**, Ed. Meridiane, București, 1989, p.124.
136. **Idem**, p.127.
137. **Idem**, p.132.
138. **Idem**, p.138.
139. Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici**, Ed. Lucrețius, București, 1997, p.60.
140. Richard I.K. Atkinson, **A doua dintre cele patru minuni ale anului**, în Magazin istoric, 8(41), 1970,. P.84-87; R. Vulpe, **Materiale și cercetări arheologice**, Ed. Academiei, București, 1959, VI, p.308.
141. C. Daicoviciu, **Il tempio calendario dacico di Sarmizegetuza**, în Dacia, N.S., 4, 1960, p.231-254.
142. G. Simion, Gh.I. Cantacuzino, **Materiale și cercetări arheologice**, Ed. Academiei, București, 1962, p.373-381.
143. Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici,** Ed. Lucrețius, București, 1997, p.60.
144. Ștefan Enache, **Viziunea tradițională românească asupra lumii**, Oltenia. Studii și cercetări, Etnografie, IX, Craiova, 1999, p.5-31.

-- Viziunea tradițională asupra lumii vizează în esență următoarele teme ale creației culturale impuse de nevoile fundamentale ale existenței: alimentația, protecția împotriva intemperiilor (îmbrăcăminte, locuință), tratarea sănătății.

1.tema accesului la sursele existenței. În funcție de natura acestora s-au conturat trei principii care au marcat evoluția și configurația culturii universale:

a) principiul forței - specific epocii vânătorii;
b) principiul muncii (începe odată cu neoliticul);
c) principiul războiului.

2.tema regenerării surselor existenței și a cosmosului, ca fundament al vieții. Acestei teme îi aparțin miturile și riturile cosmogonice, riturile din ciclul calendaristic, miturile de origine, riturile din ciclul familial. Creațiile specifice acestei teme au la bază trei principii:

d) principiul erosului;
e) principiul autogenerării după modelul bobului de grâu;
f) principiul forței specifice popoarelor războinice.

3.tema postexistenței.

145. Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici**, Ed. Lucrețius, București, 1997, p.61
146. **Ibidem**, p.159, fig.113; Marin Cârciumaru, **Mărturii ale artei rupestre în România**, Ed. Sport-Turism, București, 1987, p.136, f.49; p.182-183.
147. **Ibidem**, fig.131.
148. **Ibidem**, p.60.
149. **Ibidem**, fig.112.
150. Mircea Eliade, **Tratat de istorie a religiilor**, Ed. Humanitas, București, 1992, p.284-285.
151. Georges, James Frazer, **Creanga de aur**, Ed. Biblioteca pentru toți, București, 1980, p.254-282.
152. **Ibidem**, p.263-264.
153. Dumitru Berciu, Zorile istoriei în Carpați și la Dunăre, Ed. Științifică, București, 1966, p.75-80.
154. Vl. Dumitrescu, Edifice destinè au culte dècouvert dans la couche Boian-Șpanțov de la station-tell de Căscioarele, Dacia, N.S., 15(1970), p.5-24.
155. Mircea Eliade, **Tratat de istorie a religiilor**, Ed. Humanitas, București, 1992, p.251-305.
156. P. Sebillot, **Le folklore de France**, I, 1904, p.335 în Mircea Eliade, **Tratat de istorie a religiilor**, Ed. Humanitas, București, 1992, p.212.
157. **Ibidem,** p.334-335.
158. **Ibidem**, Le folclor de France, IV, 1907, p.61-62.
159. P. Saintyves, Corpus du Folklore prehistorique en France et dans les colonies francaises, Paris, 1934, V,II, 1934, p.401-403 în Mircea Eliade, Tratat de istorie a religiilor, Ed. Humanitas, București, 1992, p.214.
160. **Ibidem.**
161. Mircea Eliade, **Tratat de istorie a religiilor**, Ed. Humanitas, București, 1992, p.215-233.
162. **Ibidem**, p.216.
163. Ștefan Enache, **Viziunea românească tradițională asupra lumii**, Oltenia. Studii și cercetări, Etnografie, Craiova, IX, p.8-10.
164. Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici**, Ed. Lucrețius, București, 1997, p.158, fil.108.



Fig. 1. Vas plastic cu corp globular, reprezentând o figură feminină, descoperit la Parța, județul Timiș. Reprodus după Ion Miclea, Radu Florescu, **Preistoria Dacieie**, Editura Meridiane, București, 1980, fig. 43.

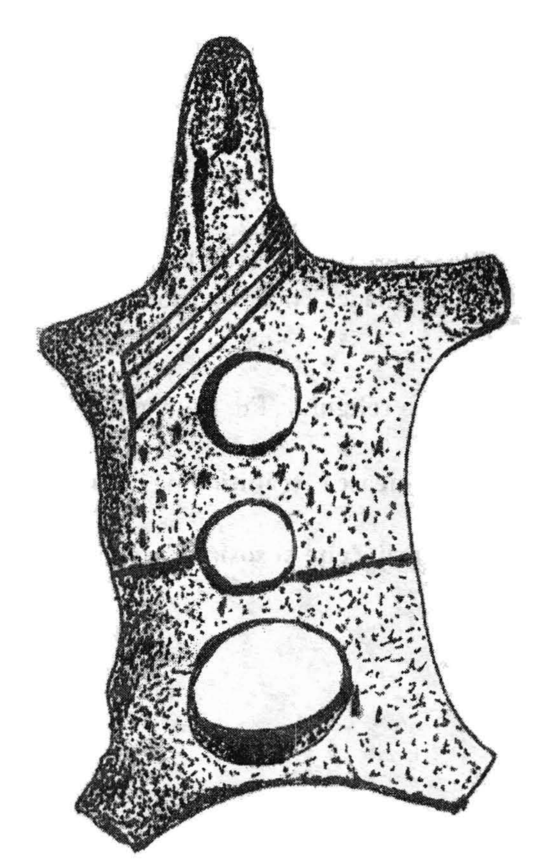


Fig. 2. Figurină feminină plată din teracotă, cultura Verbicioara. Reprodus după Ion Miclea, Radu Florescu, **Preistoria Daciei**, Editura Meridiane, București, 1980, fig. 44

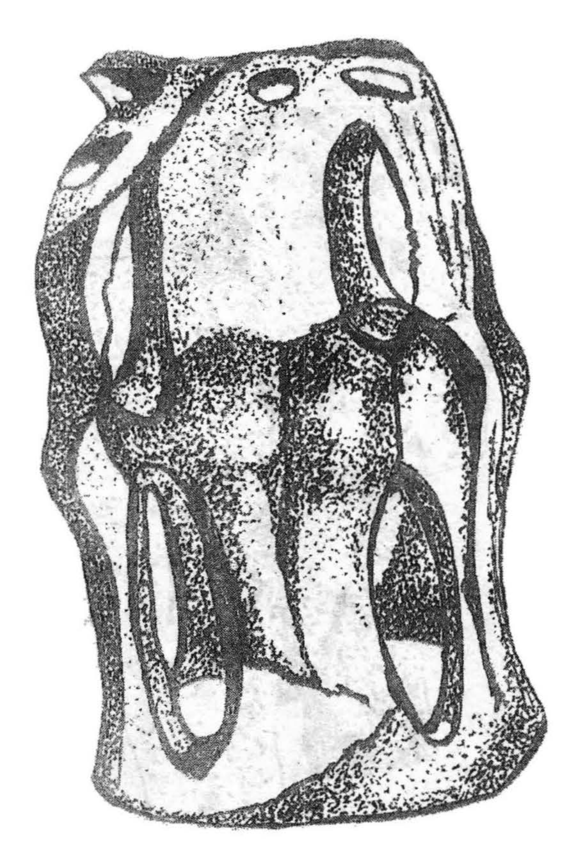


Fig. 3. Frumușica, "Hora", vas fructieră cu piciorul compus din patru elemente stilizate în formă de siluetă fiminină. Reproducere după Ion Miclea, Radu Florescu, **Preistoria Daciei**, fig. 99.

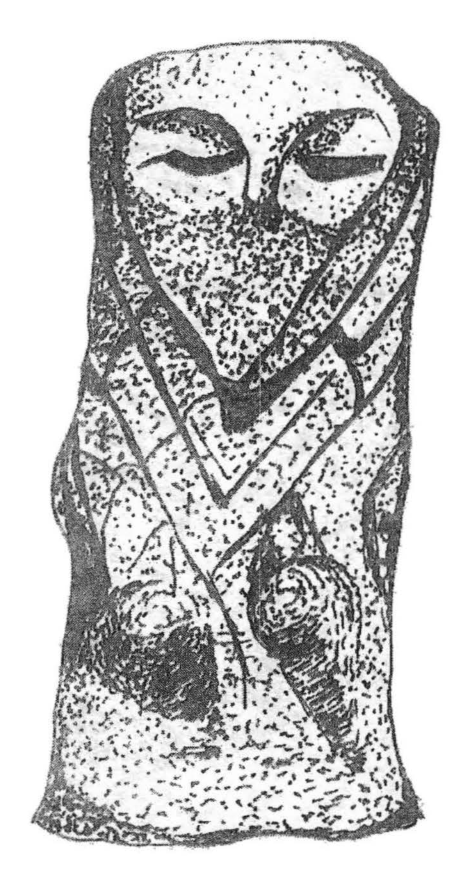


Fig. 4. Turdas. Figurină antropomorfă din teracotă. Reproducere după Ion Miclea, Radu Florescu, **Preistoria Daciei**, fig. 56

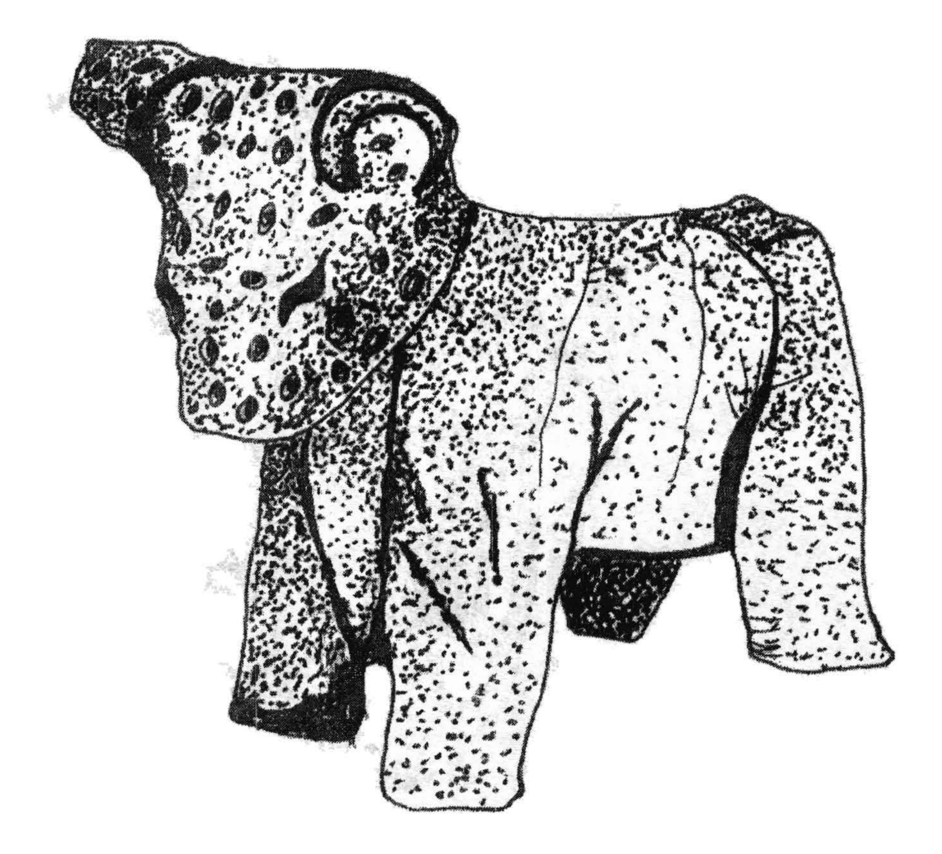


Fig. 5. Figurină zoomorfă din teracotă, reprezentând un bovideu.
Reproducere după Ion Miclea, Radu Florescu, **Preistoria Daciei**, fig. 68.

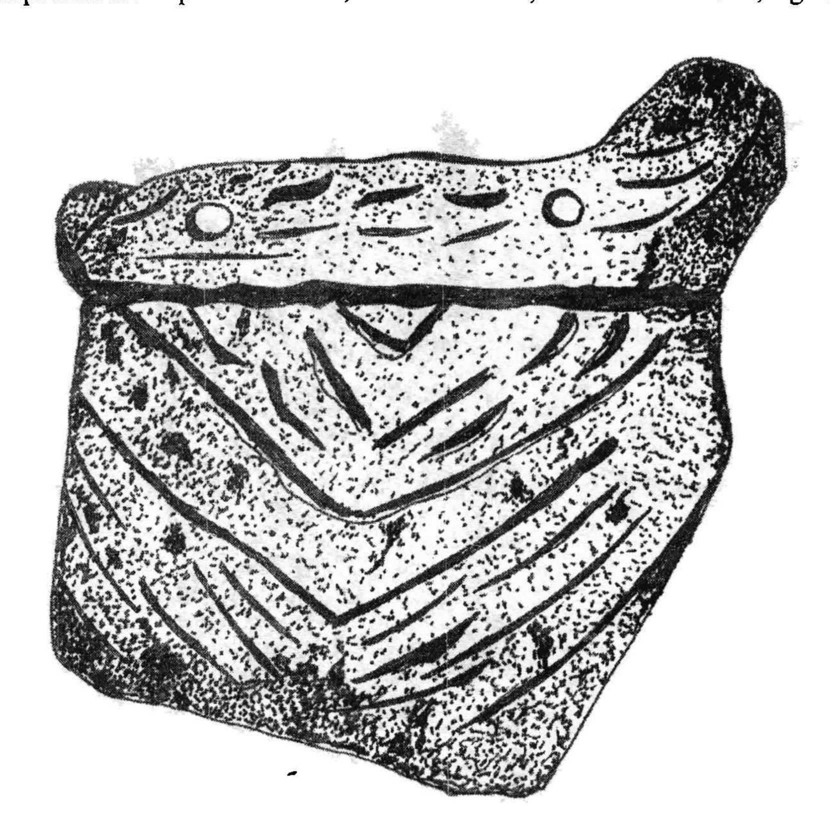


Fig. 6. Turdas. Model miniatural al unei construcții - locuință sau, mai degrabă,
cuptor în formă paralelipipedică, trapezoidală, în partea superioară sugerând, mai degrabă, o pasăre.
Reprodus după Ion Miclea, Radu Florescu, **Preistoria Daciei**, fig. 50.

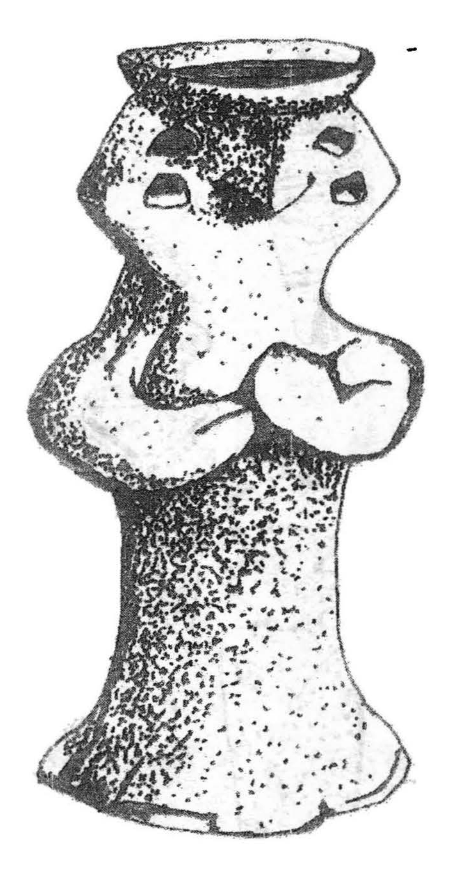


Fig. 7. Statuetă cu disc pe cap. Cultura gumelniţa. Reproducere după Vladimir Dumitrescu, **Arta neolitică în România**, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, fig. 89.

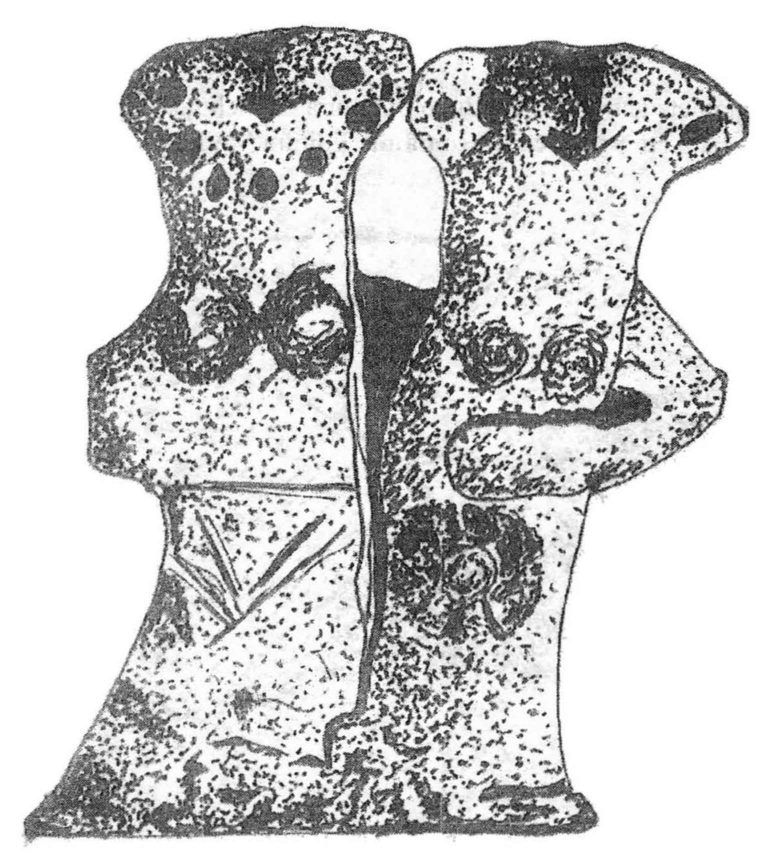


Fig. 8. Pereche de îndrăgostiţi. Statuetă din lut ars, cultura Gumelniţa. Reproducere după Vladimir Dumitrescu, **Arta neolitică în România**, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, fig. 90.

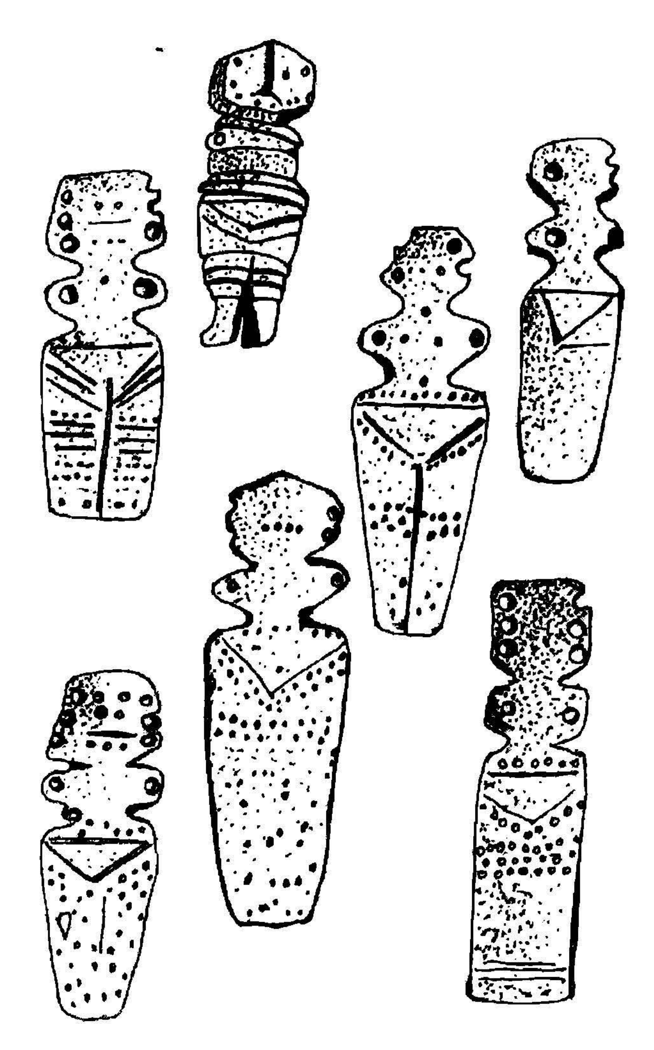


Fig. 9. Statuete antropomorfe din os. Cultura Gumelnița. Reproducere după Vladimir Dumitrescu, **Arta neolitică în România**, Editura Meridiane, București, 1968, fig. 101.

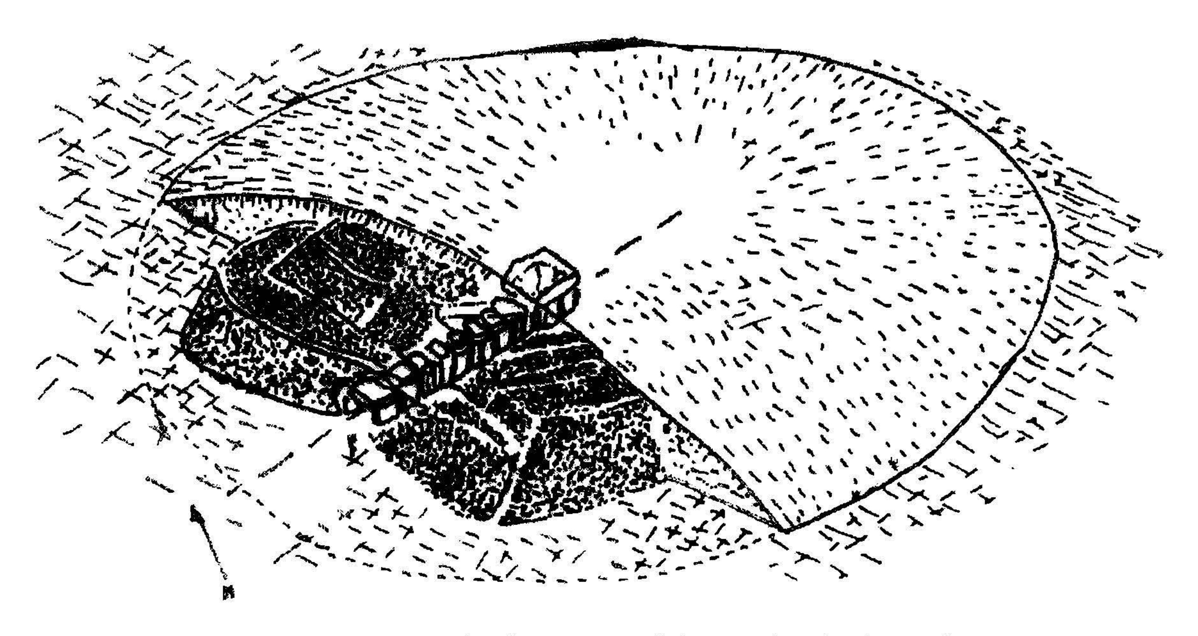


Fig. 10. Vedere axonometrică a sanctuarului funerar Gavrinis, pe o insulă din Golful Morbihan, Bretagne. Ilustrația prezintă structura interioară a dolmeniului cu culoar, cairnul de piatră și tumulul de pământ. Reproducere după Marija Gimbutas, **Civilizație și cultură**, Editura Meridiane, București 1989, pag. 126.

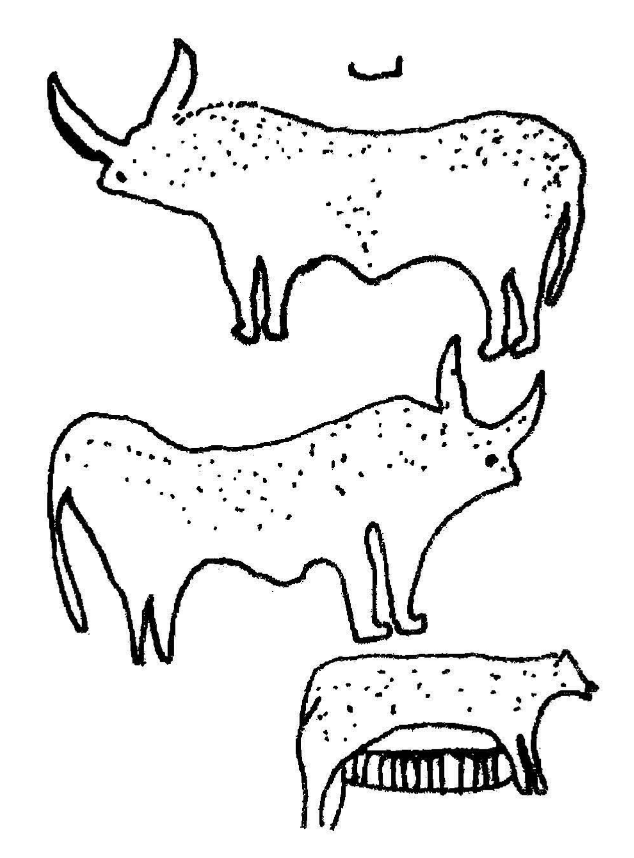


Fig. 11. Doi tauri și o cățea cu 13 pui, sculptați în relief pe o lespede de calcar în templul de la Tarxien. Reproducere după Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici**, Editura Lucrețius, București 1997, pag. 156, fig. 102.

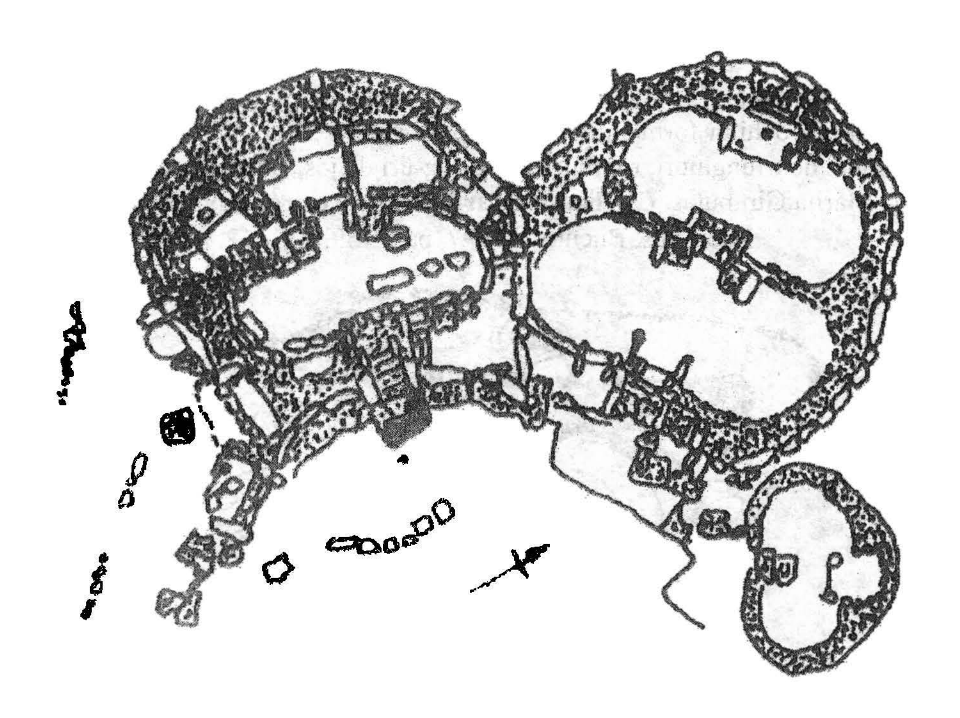


Fig. 12. Templul dublu de la Mnazdra, coasta nordică a Maltei. Sfârșitul mileniului al IV-lea, începutul mileniului al III-lea. Reprodus după Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici**, Editura Lucrețius, București 1997, pag. 156, fig. 1

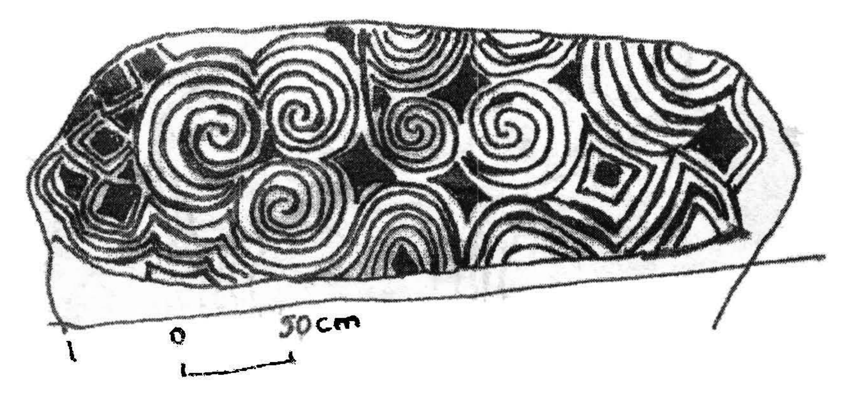


Fig. 13. Linii șerpuitoare duble interconectate, presărate cu romburi și V-uri (dreapta) sau romburi multiple (stânga), aflate pe piatra de la intrarea în structura megalitică de la Newgrange. A se observa că cele două șerpuiri mai mari sunt legate, formând motivul unui ochi. Cea de a III-a șerpuire (jos) este legată de ochiuri, iar cele 6 unduiri exterioare înconjoară un triunghi (jos centru). Reproducere după Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici,** Editura Lucrețius, București 1997, pag. 159, fig. 111.

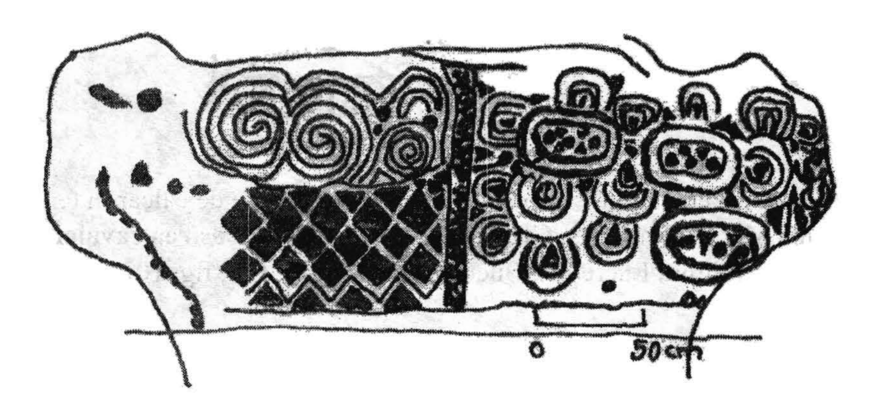


Fig. 14. Simboluri de pe piatra de bordură 52 de la Newgrange, împărțită în două de un canal vertical. Stânga : un motiv mare al ochilor format din două șerpuiri șio a treia șerpuire, precum și un arc multiplu atașat și asociat zonei de triunghiuri, romburi și zig-zag-uri de jos. Dreapta : trei cartușe cu trei cupe. Reproducere după Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici**, Editura Lucrețius, București 1997, pag. 159, fig. 112.

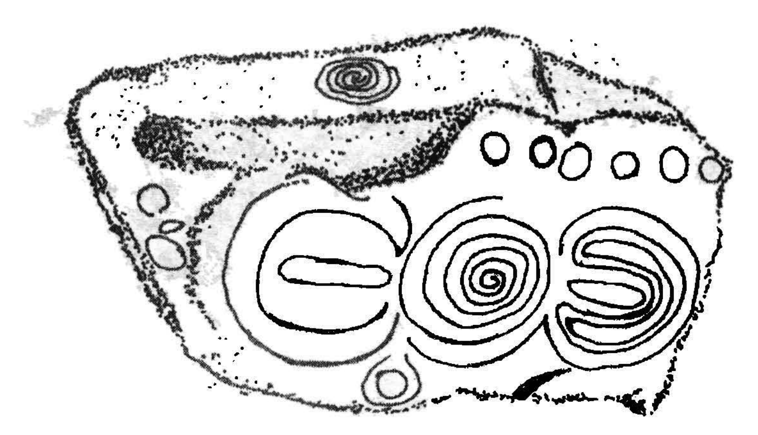


Fig. 15. Încolăciri de șarpe, flancate de arcuri cu o linie în centru, care pot fi asimilate cu cele două elemente, feminin, masculin, reprezentând principiul erosului. Unirea celor două elemente stă la baza reproducerii cosmosului și se vor întâlnii și în epoca bronzului. Knowth, NE 6. Reprodus după Marija Gimbutas, **Civilizația Marii Zeițe și sosirea cavalerilor războinici,** Editura Lucrețius, București 1997, pag. 159, fig. 113.

ARTA LEMNULUI ÎN OLTENIA. STRUCTURI ȘI OBIECTE FUNCȚIONALE ȘI DECORATIVE

Viorica Tătulea

I. Vechimea meșteșugului prelucrării lemnului pe teritoriul României.

Printre meșteșugurile care au apărut și s-au dezvoltat încă din vechime în spațiul carpato-danubiano-pontic, se numără și cel al prelucrării lemnului, despre care se poate spune că a cunoscut o răspândire la fel de mare ca și olăritul. Cercetările arheologice atestă astfel practicarea lui încă din îndepărtata epocă a pietrei, după cum o dovedesc numeroasele unelte (topoare, dălți, lame-cuțit) ce puteau servi la confecționarea obiectelor din lemn, precum și descoperirile de la Grădinile, județul Olt, unde au fost date la iveală un vas de lemn și mai multe fragmente de recipiente din lemn, ce datează din perioada neoliticului timpuriu (cca 5500-4500 î.Ch.).[1]

Odată cu trecerea la epoca metalelor, meșteșugul prelucrării lemnului a cunoscut cu siguranță o mare dezvoltare, în condițiile apariției a numeroase și variate unelte din bronz și, mai târziu, din fier. Însăși trecerea, în această vreme, de la locuința semiîngropată la locuința de suprafață a impus apariția unei "arhitecturi" în lemn, precum și utilizarea unor piese rudimentare de mobilier, în primul rând a unor platforme de dormit în locul lavițelor de pământ crutat, specifice locuințelor bordei. Urmele unei astfel de amenajări, constând din resturile carbonizate ale unei platforme din împletituri de nuiele, amplasată în imediata apropiere a vetrei de foc, au fost, de altfel, descoperite într-o locuință din perioada de trecere spre epoca bronzului, în tell-ul preistoric de la Sucidava-Celei.[2] Acest "pat", ce fusese înălțat pe picioare de lemn, înfipte în pământ, este - credem - cea mai veche piesă de mobilier descoperită pe teritoriul țării noastre.

Lemnul s-a bucurat de o mare prețuire și în lumea geto-dacilor, dovada constituind-o locul important pe care aceștia i l-au rezervat, alături de metale, ceramică, lână și in, în sistemul lor economic. Existența pe teritoriul Daciei a unor întinderi vaste, acoperite de păduri, a facilitat confecționarea unei game largi de obiecte din lemn, unele dintre ele fiind menționate chiar și în scrierile autorilor antici. Diodor din Sicilia, spre exemplu, amintind de banchetul oferit macedonenilor de regele Dromichaites, scria: "De asemenea, fură pregătite două ospețe; pentru acei macedoneni, Dromichaites rândui tot felul de mâncăruri alese, servite pe o masă de argint, iar tracilor le dădu să mănânce zarzavaturi și carne, pregătite cu măsură, așezându-le pe niște tăvițe de lemn, care țineau loc de masă. În cele din urmă, puse să le toarne macedonenilor vin în cupe de argint și de aur, pe câtă vreme el și dacii lui beau vinul cu pahare de corn și de lemn, așa cum obișnuiesc geții."[3]

Mai convingătoare decât textele antice ori decât reprezentările figurate pe reliefurile Columnei lui Traian și ale Monumentului triumfal de la Adamclisi, unde sunt schițate câteva obiecte din lemn din inventarul casnic al geto-dacilor[4], sunt însă numeroasele unelte de tâmplărie și dulgherie, scoase la lumină de săpăturile arheologice în așezările din această vreme. Ele nu reprezintă numai mărturii ale practicării meșteșugului prelucrării lemnului de către geto-daci, ci o dovadă concludentă a faptului că strămoșii noștri cunoșteau aproape întreaga gamă de unelte utilizate astăzi de meșterii cioplitori în lemn. Astfel, în așezările din Dacia au fost descoperite: topoare, barde, dălți, tesle, ferăstraie, sfredele, cuțitoaie, compasuri de trasat etc.[5], unele dintre ele având forme ce s-au transmis aproape neschimbate până astăzi.[6]

Cucerirea romană și înființarea provinciei Dacia au impulsionat dezvoltarea impetuoasă a vieții meșteșugărești, în cadrul acesteia meșteșugul prelucrării lemnului ocupând, se pare, un loc destul de important. Pe teritoriul provinciei, el se practica atât la sate, cât și la orașe, în acest din urmă mediu meseriașii fiind integrați în colegii ale fabrilor sau dendroforilor.[7] Sunt cunoscute numeroase descoperiri de unelte de tâmplărie și dulgherie[8], precum și reprezentări de piese de mobilier (platforme, mese, paturi) pe reliefurile funerare, îndeosebi în Transilvania. În aceeași vreme, sunt atestate, prin descoperiri arheologice, preocupări în domeniul prelucrării lemnului și în teritoriile stăpânite de dacii liberi. Au fost astfel date la iveală: topoare, tesle, dălți, burghie, atât în așezările dacilor liberi din Moldova[9], cât și în ale celor din Muntenia[10].

În veacurile ce au urmat retragerii stăpânirii romane din Dacia, până în evul mediu, prelucrarea lemnului a continuat să fie practicată pe scară largă, ocupând poate chiar principalul loc în ansamblul preocupărilor meșteșugărești, dacă avem în vedere relativa restrângere a metalurgiei fierului și regresul

constant în domeniul producției ceramice. Se observă acum o orientare mai mare către tehnica dulgheritului, în detrimentul tâmplăriei, fapt ilustrat de descoperirile de unelte[11], în rândul cărora scade, spre exemplu, numărul ferăstraielor, apărând în schimb unelte noi, precum unele forme rudimentare de horj[12]. Explicația acestor mutații credem că se află în accentuarea specializării meșteșugurilor și, legat de aceasta, în evoluția tehnicilor de lucru și a uneltelor.

Dispariția orașelor, a producției meșteșugărești urbane, face ca tradițiile meșteșugului țărănesc să domine, mai mult chiar, să se generalizeze. Din această vreme cunoaștem și câteva categorii de obiecte din lemn, documentate arheologic, precum gălețile și cofele ale căror urme au fost găsite în inventarul unor morminte din necropola din veacul al VIII-lea de la Obârșia Nouă, județul Olt[13], ori lingurile și caucele scoase la iveală de săpăturile de la Garvăn și Capidava[14].

Dezvoltarea economiei feudale în veacurile XII-XIV a avut ca urmare sporirea rolului producției meșteșugărești. Prelucrarea lemnului a depășit și ea nivelul epocii precedente datorită, desigur, dezvoltării puternice a activității constructive și a creșterii nivelului de viață, în general. Dacă pe ansamblu are loc acum începutul procesului de desprindere a meșteșugurilor de agricultură și constituirea acestora în ocupații distincte, odată cu apariția orașelor feudale, prelucrarea lemnului - cel puțin - a continuat să rămână un domeniu al meșterilor țărani care au păstrat tehnicile și modelele tradiționale. Atât în târguri, dar mai ales la sate, dulgheritul ca și cojocăritul și morăritul au continuat să fie îndeletniciri complementare[15], fapt ce explică atât menținerea trăsăturilor tradiționale, cât și inexistența unei diviziuni a muncii în cadrul meșteșugului. Abia mai târziu credem că au apărut printre dulgheri unii meșteri specializați în lucrări de construcție, alții în confecționarea pieselor de mobilier sau a obiectelor de uz casnic, ceea ce nu-i împiedică însă să lucreze, la nevoie, dulgherie în general.

Acum se poate vorbi și de o circulație a produselor meșterilor țărani, căci, dacă în perioadele anterioare, prelucrarea lemnului ca meșteșug casnic a făcut ca meșterii să lucreze doar pentru nevoile propriei familii sau ale comunității, începând cu evul mediu apare producția de piață, desfacerea produselor făcându-se fie în satele învecinate, fie în târguri, fie de-a lungul drumurilor comerciale.

Prelucrarea lemnului reprezintă așadar unul dintre cele mai vechi meșteșuguri, care s-a format și a rămas permanent legat de mediul țărănesc, creând și transmițând prin secole puternice tradiții, rezultante ale originalității geniului creator al locuitorilor acestor meleaguri. El a conservat în timp tehnici, forme și motive decorative proprii, ce se regăsesc astăzi în creația populară românească.

II. Principalele domenii ale artei populare a lemnului în Oltenia.

Abundența lemnului, odinioară, pe teritoriul Olteniei, a făcut ca aici să înflorească o bogată civilizație a lemnului, materializată în construcții, piese de mobilier, obiecte de uz casnic, unelte de muncă, piese de cult.

Prelucrarea artistică a lemnului s-a practicat în Oltenia atât ca îndeletnicire casnică, cât și ca meșteșug specializat, în funcție de produsele realizate, pentru a satisface feluritele nevoi de viață: construcții, ocupații, obiceiuri și credințe. Această diversificare a meșteșugului s-a realizat în paralel cu specializarea unor centre care s-au afirmat în producerea unor categorii de obiecte: mobilier țărănesc tradițional, șindrilă, obiecte de uz casnic, instrumente muzicale.

1. Arta construcțiilor în lemn.

Un domeniu în care arta lemnului și-a găsit, în Oltenia un câmp major de afirmare îl constituie arhitectura populară, lemnul fiind aici, secole de-a rândul, principalul material de construcție, atât în zonele de deal și de munte, cât și la câmpie.

Realizările remarcabile ale arhitecturii oltene se evidențiază prin eleganța formelor și echilibrul volumelor. Pe aceste însușiri de bază, rezultat al unei îndelungate experiențe constructive, se grefează ansamblul elementelor arhitectonice, formând ceea ce se numește decorul.

Principalul sistem decorativ al casei oltene, plasat la nivelul prispei, este compus din stâlpi, colonete, grinzi, parmalâcuri care, prin formele lor și prin motivele decorative care le împodobesc, imprimă casei specificul zonal.

Piesele care conferă prispei sau foișorului un efect artistic deosebit sunt stâlpii și colonetele. Confecționați dintr-o singură bucată de lemn de stejar, stâlpii prezintă o mare varietate de forme și ornamente[16] (fig.I-III). O primă categorie de forme o reprezintă stâlpii simpli, cilindrici sau ușor tronconici, fie cu înfățișarea unei grinzi cu patru fețe netede, fie fasonați "în dungi", cu numeroase fețe sau rotunjiți. O a

doua categorie o constituie stâlpul, mai exact coloneta, care prezintă trei părți distincte, prelucrate din daltă: capitelul, corpul sau fusul și baza, care se prelungește mai totdeauna cu un piedestal. Capitelul și baza au o construcție anume, determinată de rolul lor funcțional, ca elemente de sprijin. De cele mai multe ori capitelul se prezintă ca o prismă dreaptă, de obicei cu vârfurile teșite sau ca un trunchi de piramidă cu fețele plane sau ușor curbate, simple sau împodobite cu crestături. Forme oarecum asemănătoare are și baza. Partea cea mai ornamentată o constituie fusul, care poate fi drept sau galbat și decorat cu crestături paralele, în zig-zag - "în scara pisicii", cum sunt denumite popular - sau sub formă de spirală, "în șurub" (stâlp "șerpuit") (fig.III). Adesea fusul este fragmentat în două sau mai multe părți, fie prin brățări de cercuri orizontale, fie prin mănunchiuri de profile variate, fie prin poliedre cu fețele netede sau decorate cu rozete, cruci sau roți.

Un aspect asemănător colonetelor prezintă "undrelele", elemente cu caracter strict decorativ, care au rolul de a acoperi capetele bârnelor de la colțuri sau din dreptul pereților despărțitori ai casei.

Stâlpii prispei susțin grinda principală a casei, pe care se sprijină grinzile transversale. În majoritatea cazurilor, capetele grinzilor sunt fasonate în formă de capete de cai. Tot cu această înfățișare, a capetelor de cai, sunt fasonate adesea și unele console din interiorul bisericilor, pe care se reazemă bolțile. Capetele de cai se regăsesc și la fruntarele bordeielor romănățene sau la fântânile învelite ("fântâni cu cai"), specifice nordului Olteniei.

Fruntarul caselor oltenești are adesea partea inferioară bogat profilată, profilul și fața fiind împodobite cu crestături și ornamente geometrice.

Decorul fațadei este întregit, de cele mai multe ori, de parmalâc sau pălimar, care mărginește prispa, fiind compus din scânduri scurte, dispuse vertical, îmbinate în două grinzi orizontale: una la partea inferioară, prinsă de talpa casei și alta, la partea superioară, fixată de stâlpi. Scândurile pălimarului au, de obicei, marginile profilate, reprezentând fie figuri geometrice: triunghiuri, romburi, cercuri, fie forme stilizate de flori sau păsări. La construcțiile mai noi, pălimarele sunt traforate, tăiate cu ferestrăul, realizându-se un efect deosebit, de umbră și lumină (fig.IV).

Pălimarul se poate opri la grinda inferioară, de prindere, dar poate și coborî grinda pălimarului, formând ciucuri. Uneori chiar scândura de prindere inferioară este traforată, formând ciucuri.[17] Denumirile populare ale motivelor decorative ale pălimarului sunt foarte expresive pentru sugerarea formei lor: mărgele, măr tăiat, fier de plug, candelabru, oală, ghindă, sfeclă.

Casele cu parmalâc traforat prezintă și pazie - o scândură subțire, traforată sub formă de zimți, pătrate, ciucuri, păsări, care îmbracă marginea exterioară a streașinilor.[18]

Grija pentru frumos a meșterilor constructori olteni s-a îndreptat și asupra altor elemente de arhitectură. Forme elegante capătă și acoperișul, atunci când este folosită șindrila, ca material de construcție. Se remarcă, în primul rând, rotunjirea artistică a colțurilor, necesitate constructivă, dictată de forma și natura materialului, care conduce la obținerea unui efect estetic deosebit.

La casele din nordul Olteniei, de o atenție deosebită se bucură, în unele cazuri, coama acoperișului, care este ascuțită și pusă în evidență de un șir de șindrile înălțate peste nivelul acoperișului. Partea superioară a șindrilelor ce depășesc coama este decupată sub forma unor ornamente numite popular "ciocârlani", care prezintă forme diferite: pătrate, romburi, triunghiuri, figuri stilizate de păsări sau animale, siluete umane, flori sau obiecte simbolice: cruci, pistornice etc.[19] Distribuirea acestor elemente decorative se face pe baza celor trei principii: simetria, repetiția motivului și alternanța.

Punctele de întâlnire a coamei cu vârfurile acoperișului sunt marcate de un lemn vertical, numit, după forma sa, suliță sau săgeată, decorat cu crestături geometrice.

Nici ușile nu au rămas în afara preocupării meșterilor olteni de a da elementelor utile forme estetice. La casele foarte vechi, ușile erau construite dintr-o singură bucată de lemn, cu mâner și încuietori simple, dar ingenios construite tot din lemn. Ulterior, ușile sunt confecționate dintr-un blat de scânduri mari, așezate vertical, pe care sunt aplicate, la exterior, plăcuțe mărunte, de formă dreptunghiulară, rombică, trapezoidală, împodobite uneori cu crestături, de obicei rozete.

Una dintre cele mai frumoase arhitecturi țărănești nu numai din Oltenia, ci din întreaga țară, s-a dezvoltat în Gorj, zona în care s-au conservat, de-a lungul secolelor, străvechi tradiții constructive și de artă.

Ca elevație, în Gorj se întâlnesc două tipuri de case bine definite: casa joasă și casa înaltă. Deși primul tip este cel mai frecvent, Gorjul reprezintă una din puținele zone din țară în care s-au construit, în număr mare, case cu două nivele, ambele din lemn.

Joasă sau înaltă, casa gorjenească impresionează atât în prin echilibrul proporțiilor, cât și prin decorul său. În timp ce casa joasă este masivă, dar nu greoaie, casa înaltă are o siluetă zveltă, imprimată de stâlpii prispelor, atât la nivelul superior cât și de la cel inferior, fapt care conferă construcției o eleganță aparte.

Principalul material de construcție al vechilor case gorjenești l-a constituit lemnul de stejar care se pretează la o bogată ornamentație, cele mai importante elemente decorative constituindu-le stâlpii prispei.

Arta stâlpilor din arhitectura Gorjului este unică, prezentând o infinită varietate de forme rezultate din suprapunerea unor volume ce se repetă sau alternează, în cadrul unor compoziții geometrice echilibrate. Motivele decorative, inspirate din natură, puternic stilizate în forme geometrice sunt, de regulă, realizate prin sculptare masivă, asociată cu crestarea și incizia, purtând denumiri semnificative: "măr" - motivul cel mai simplu dar și cel mai frecvent, "măr cu cruce-n creste","măr cu oglinzi", stâlp "șerpuit" simplu sau "șerpuit" cu inele și brățări, stâlp crestat "în scara pisicii". În estul zonei, predomină stâlpii alcătuiți dintr-o succesiune de volume sculptate, dominante fiind romburile sau cuburile suprapuse, în timp ce, în vest, se întâlnesc cel mai adesea stâlpii având fusul tratat ca o torsadă în diferite variante, fie ca o răsucire de linii curbe continue "fusul șerpuit", fie ca o răsucire a unor linii drepte în zig-zag "în scara pisicii". Fusul este marcat uneori, la mijloc, de inele, iar la capete se termină cu "măr". (fig.III)

Stâlpii susțin capetele arcuite și sculptate ale grinzilor transversale, terminate cu "cai", care susțin la rândul lor, cosorobii și căpriorii acoperișului. Una din cosoroabe este "fruntarul", element constitutiv principal, decorat pe fața inferioară, de la un capăt la altul, cu motive geometrice, cioplite, de un mare efect artistic, de unde și numele de "florar" dat acestei piese arhitectonice.

Element constructiv și decorativ, specific arhitecturii populare oltene, "undreaua" este întâlnită cu maximă frecvență în Gorj, fiind decorată cu motive similare celor de pe stâlpi (fig.III). În subzona stâlpilor "șerpuiți","undreaua" este împodobită cu torsadă - "funie", încadrată de șiruri de "colți", prezentând la bază o rozetă.

Un efect artistic deosebit crează și coama acoperișului, ale cărei capete sunt marcate de câte un stâlp scurt și ascuțit, cioplit cu motive geometrice, numit "țeapă". Între cele două țepe sunt dispuși "ciocârlanii" sau "cârsteii", care reprezintă ultimul șir de șindrilă lungă, tăiată în diferite forme stilizate.

La vechile case gorejenești, ușile erau mai puțin ornamentate, comparativ cu celelalte elemente arhitectonice, fiind scunde și confecționate dintr-o singură bucată de lemn masiv. Mai târziu, apar ușile "înflorate", numite și uși "căptușite", a căror parte exterioară este compusă din plăcuțe de lemn ce se îmbină în romburi, cu câte o rozetă incizată în mijloc. Un efect estetic deosebit conferă acestor uși "florile" cuielor de fier, bătute într-o anumită ordine.

O ușă de un efect estetic deosebit, aflată în colecția Muzeului Olteniei, datând probabil de la sfârșitul sec. al XVIII-lea, provine din comuna Căpreni. Decorul reprezintă o sinteză interesantă de elemente de artă cultă și artă populară. Dintre ornamentele de artă cultă amintim vulturul bicefal, arnăuții îmbrăcați după moda timpului, ba chiar și niște maimuțe. Ca elemente de artă populară predomină două frânghii răsucite, terminate cu cap de șarpe, care flanchează întreaga compoziție, pomul vieții, amplasat central, alături de care sunt figurate rozete, motive avimorfe, vrejul.

Ornamentația interioară a casei gorjene este destul de redusă. Ea consta în scrijelarea cu linii a "pondilei" (tavanul) de fag ulucit și numai foarte rar în sculptarea grinzilor interioare, de obicei cu motivul funiei răsucite.

Arta meșterilor constructori din Gorj s-a manifestat din plin mai ales în ornamentarea monumentalelor porți țărănești, considerate pe bună dreptate capodopere ale artei populare. Poarta gorjană prezintă aceleași elemente întâlnite și la casă: acoperiș în patru ape, cu coama străjuită de două țepe, care flanchează "ciocârlanii", fruntar și stâlpi, ca la prispă, împodobiți cu rozete sau "sori" și torsade. Un exemplu strălucit în acest sens îl constituie poarta casei Antonie Mogoș din Ceauru, aflată în Muzeul Satului din București. O valoarea artistică deosebită prezintă și poarta din Alimpești, aflată în colecția Muzeului Olteniei din Craiova, ornamentată prin sculptare și crestare, cu motive geometrice, dar și figurative: rozetă, cerb, funie.

Asemenea casei, construcțiile anexe ale gospodăriei gorjene sunt împodobite cu crestături și incizii. Amintim în acest sens stâlpii "pimnițelor" sau "jitnițelor" (hambare pentru cereale), ornamentate asemenea stâlpilor de la prispa caselor.[20]

Cele mai împodobite clădiri din lemn rămân însă vechile biserici gorjene, adevărate monumente arhitectonice, unele datând din sec. al XVII-lea. Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie biserica de lemn din Arhoţi, strămutată şi restaurată în satul Ceauru, datând din anul 1679.[21] Pridvorul, asemenea caselor ţărăneşti din zonă, este străjuit, central, de stâlpi "şerpuiţi" în patru muchii, iar lateral, de stâlpi "şerpuiţi cu brăţări". Fruntarul este înflorat cu crestături geometrice diverse, "cheotorile" (încheieturile) bârnelor sunt tăiate în "coadă de rândunică", iar legăturile primezurilor sunt acoperite cu "undrele" ornamentate cu un brâu şerpuit.

Un exemplar deosebit din punct de vedere al decorului în lemn este şi biserica "Sfânta Troiţă" din satul Pişteştii din Deal[22], înălţată la 1700, al cărei fruntar "înflorat" sau "încreţit" este susţinut de stâlpi care, prin forma lor, sugerează silueta umană, în timp ce capetele grinzilor ce susţin acoperişul sunt cioplite în formă de capete de cal.

O adevărată capodoperă arhitectonică o reprezintă biserica din satul Socoteni, datând din sec. al XVII-lea, atât datorită stilului ei arhitectonic, cât mai ales splendidului ancadrament al uşii, ornamentat cu motivul şarpelui.[23]

În genere, meşterii constructori gorjeni sunt anonimi. Rareori apare menţionat, pe fruntarul caselor, anul construcţiei, iar în pisaniile unor biserici, numele meşterilor. Astfel, la biserica din Glodeni, deasupra uşii este săpată în lemn, cu caractere chirilice, însemnarea: "Me(ş)teri au fost Dinu cu Ion frate-său ot Măghireşti. L(e)at 7200" (1692).[24]

Numele meşterilor constructori este menţionat, alături de ctitori şi pe pisania bisericii din Peştişani, în care se spune: "Această sfântă beserică s-au făcut la liatu 1823, cu toată cheltuiala şi ostănial(a) dum-lor postelnicu Ion Brădiceanu şi cu a dum-(lui)i Costa(n)din Tivig, i logofătu Petric(ă), i logofătu Şerban Brădiceanu şi alţi(i) ce să vor aşeza la pomelnicele lor. I Costa(n)din Apostoiu au luc(r)at cu mâinile din început până la săvă(r)şit şi cu tot satu."[25]

Interesantă această menţiune care atestă faptul că, în Gorj, prelucrarea lemnului era practicată nu numai de către meşteri specializaţi (precum Ion Corlan din Budieni, Ion Anghelescu din Rugi, Antonie Mogoş din Ceauru, Constantin Raţoi din Găvăneşti)[26], ci şi de către marea masă a locuitorilor.

În Vâlcea, ca şi în Gorj, lemnul a constituit principalul material de construcţie, el fiind folosit însă, adesea, în combinaţie cu piatra, utilizată nu numai ca temelie, la casele cu nivel, ci şi ca soclu, la casa înaltă. În vestul zonei, pe malul Olteţului, mai ales, se întâlnesc şi construcţii cu două nivele, înălţate exclusiv din lemn, fapt considerat de către unii specialişti[27] ca o influenţă a Gorjului, care a cunoscut acest tip de locuinţă.

O caracteristică a arhitecturii vâlcene o constituie foişorul, casa vâlceană cu foişor fiind printre cele mai realizate construcţii din România, atât prin proporţii, cât şi prin decor. Foişorul se întâlneşte atât la casa joasă, cât şi la cea înaltă, situaţie în care adăposteşte intrarea la beci.

Decorul arhitectonic vâlcean se caracterizează printr-o oarecare sobrietate. Principalul sistem decorativ îl constituie şi aici crestăturile lemnăriei de la faţada casei, în principal de la prispă şi foişor. Între acestea, se remarcă în primul rând, stâlpii caracterizaţi prin robusteţea volumelor. În nord-vestul Vâlcii, la graniţa cu Gorjul, stâlpii sunt cioplţi în volume duble de trunchiuri de piramidă, unite la baza lor mare. În restul zonei se întâlnesc şi alte tipuri de stâlpi, ale căror capitele sunt amplasate la partea de sus a unor fuşi prelungi şi uşor galbaţi. Stâlpii susţin grinda principală a prispei sau foişorului, cioplită şi ca în volume geometrice.

Balustradele caselor vechi sunt cioplite cu barda, în scânduri groase, mai ales de fag. Decorul acestor balustrade este simplu, constând din cercuri ovale şi triunghiuri. Tot prin cioplire sunt împodobite şi porţile înalte, pe ai căror stâlpi şi grinzi se întâlnesc motivul "frânghiei" sau al şarpelui. Trebuie făcută însă specificaţia că poarta vâlceană nu se ridică la înălţimea ornamentală a porţilor înalte din Gorjul vecin.

Decorul cioplit în volume este uneori completat de cel incizat cu scoaba. Remarcăm de asemenea decorul uşilor de la casele vechi. Acestea sunt ornamentate, ca şi în Gorj, prin aplicarea pe un suport de scânduri mari, a mai multor fragmente de scândurele mici, care formează diverse desene, mai ales romburi.

O altă categorie de decor în lemn a caselor vâlcene mai noi o constituie traforajul, care a început să se răspândească, încă din ultimele decenii ale sec. al XIX-lea, cunoscând o mare înflorire, mai ales în perioada interbelică. Scândurile de brad, traforate, prezintă o mare varietate de modele, predominând în special formele fitomorfe. O caracteristică a traforajului vâlcean o constituie aplicarea scândurilor traforate pe un fundal de scândură, procedeu ce creează un efect deosebit.

Calități artistice remarcabile prezintă și arhitectura mehedințeană, care se caracterizează printr-un deosebit simț al proporțiilor. În raport cu arhitectura gorjeană, decorul mehedințean este mai simplu și mai robust, remarcându-se însă prin armonia volumelor.

Principalele elemente decorative ale casei mehedințene sunt amplasate la "tindă" (prispă), atât la casele joase, cât și la cele înalte. Sistemul ornamental este alcătuit din stâlpi verticali, pe care se sprijină grinda principală a tindei, numită local "prăgar", care la rândul ei susține grinzile transversale, numite "cai", ce sprijină cosoroaba pe care sunt așezați căpriorii, ce susțin lănteții și, în cele din urmă, șindrila.

Față de stâlpii gorjeni, stâlpii mehedințeni sunt mai groși, de obicei de secțiune pătrată. Ei sunt cioplíți, de regulă, în tetraedre și decorați cu x-uri și zimți, alternând cu inele duble sau triple. Treimea inferioară a stâlpului, prinsă în balustrada stâlpului, este cioplită într-un volum paralelipipedic alungit, iar cele două treimi superioare sunt organizate în tetraedre, care se succed în 4-8 volume. Uneori, motivele sculptate sunt amplasate la mijlocul stâlpului, efectul obținut fiind deosebit. Alternanța volumelor geometrice denotă grija meșterului pentru imprimarea unui anume ritm acestei opere de adevărată sculptură modernă.

Stâlpii de secțiune circulară sunt mult mai rari, iar grosimea lor este mult mai mare comparativ cu Gorjul. Unii stâlpi circulari sunt șerpuiți, jumătate de la stânga la dreapta, iar cealaltă jumătate de la dreapta la stânga, prezentând și un mic capitel în formă de trunchi de piramidă. Astfel de stâlpi am întâlnit, în cursul cercetărilor noastre, în zona Cireșu-Podeni. Uneori stâlpul este împărțit în mai multe segmente de câte un inel circular.

Legătura dintre stâlpi și grinda mare a tindei se realizează, în Mehedinți, în trei moduri: legătură directă, la care capitelul stâlpului se îmbucă printr-o limbă în corpul grinzii; legătura la care stâlpul susține "calul" grinzii transversale peste care se așează grinda mare a tindei; legătura la care între stâlp și grindă apare un așa-numit "florar" sau o mică "talpă", care se așează la capătul stâlpului și pe care se sprijină grinda.[28]

"Caii" grinzilor transversale sunt fie arcuiți, așa cum o atestă numele lor, fie drepți. În ambele cazuri, "caii" mehedințeni sunt cel mai adesea împodobiți cu o cioplitură mediană, în formă de acoladă triplă.

Grinda principală, numită și "prăgar" sau "florar" are lungimea casei, adică 7-12 m și o grosime considerabilă. Pe fața inferioară a grinzilor sunt practicate cioplituri curbe, alternând cu cioplituri drepte, completate cu zimți și creneluri.

Și în arhitectura mehedințeană se întâlnește uneori, mai rar decât în Gorj, "undreaua", numită aici "andrea". O soluție arhitectonică deosebită am întâlnit la biserica din Costești, la care bârnele din apropierea ferestrei se termină la exterior cu capete de cai, iar la interior cu cap de balaur.

Un element decorativ deosebit al casei vechi mehedințene îl constituie ușa de la intrare, confecționată fie dintr-o bucată groasă de lemn, fie placată cu scândurele de brad, de formă romboidală. Uneori, ușa este încadrată de frânghii răsucite, ca în cazul bisericii din satul Gornenți, comuna Podeni sau frânghii terminate cu cap de șarpe, precum la biserica din Costești.

Preocuparea pentru ornament se întâlnește și la alte elemente arhitectonice, cum ar fi poarta, ai cărei stâlpi sunt împodobiți uneori cu motive astrale (rozeta, luna) și zoomorfe (șarpele), ca în cazul unei case din comuna Prejna.

Efecte decorative deosebite se obțin și din aranjarea șindrilei pe acoperiș, mai ales a ultimului rând de pe plasa din spate, lăsat cu circa 10 cm mai înalt, peste coama acoperișului. Pe acest șir, numit în Mehedinți "cășiță", se bat "rândunelele", denumire locală a "ciocârlanilor" gorjeni, șindrile ale căror forme geometrice amintesc siluetele unor păsări stilizate. Dacă "ciocârlanii" gorjeni sunt așezați în șiruri lungi, compacte, cei mehedințeni se așează în trei grupe de câte trei, una la mijlocul coamei, iar celelalte două spre extremități.

În afara casei de locuit, în Mehedinți ca și în Gorj, se întâlnesc și alte construcții la care se remarcă grija meșterilor pentru ornamental, cum ar fi "pimnițele" ale căror prispe prezintă uneori stâlpi frumos cioplíți sau așa-numitele "fântâni cu cai", ale căror grinzi laterale sunt cioplite în formă de cap de cal, stilizat.

Dacă în partea nordică a Olteniei pot fi desprinse trei zone distincte, atât în ceea ce privește mediul geografic, cât și caracterele locale ale arhitecturii, în zona de câmpie a Doljului și Romanaților sunt specifice două tipuri de locuință, rezultate a două concepții constructive diferite: casele semiîngropate, numite impropriu "bordeie" și casele construite la sol.

Casa pe jumătate îngropată a cunoscut o mare răspândire către sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Lemnul de stejar din care erau confecționate a oferit un material potrivit pentru

bogate manifestări artistice. Intrările în "bordeie" erau de obicei flancate de capete de cai, cioplite în bârne masive, așezate pe cosorobii tindei. "Stoborii" sau stâlpii și "fruntarii" care încadrau intrarea tindei sau a ogeacului, "birlicii" sau "amnarii" dintre furci și grindă, furcile, furculițele și grinzile, cosorobii și "mârtacii" acoperișului erau ornamentați cu cioplituri în forme geometrice (linii drepte și frânte, linii curbe și cercuri), dar și figurative (colaci, frânghii, făclii, rozete, "sacsâi" sau glastre cu flori, stele, soare, cap de greiere, chip de șarpe, cruce, policandru, ochi de om stilizați, mâini, siluete și chipuri umane)[29] (fig.4)

Au existat bordeie la care partea vizibilă a ușilor de la intrare, precum și întreaga suprafață a pereților interiori erau acoperite cu motive ornamentale. Gheorghe Focșa amintește în acest sens bordeiul lui Tudor Radu Vasile din Amărăștii de Jos, desfăcut în 1934, care avea pereții interiori împodobiți cu chipuri de oameni, figuri de animale și păsări, imagini biblice, precum Maica Domnului cu Iisus. "Un tablou era făcut peste 4-5 mârtaci: un cioban cu oile, un copac, păsări . . . și era scris în litere chirilice."[30]

În interior, foarte bogat ornamentați erau "birlicii" sau "amnarii", precum și "tălpile" așezate între brațele furcilor, sub grindă. Capetele acestora din urmă, care rămâneau în afara brațelor furcilor, erau împodobite cu diverse ornamente.

Spre deosebire de casele semiîngropate, casele de deasupra din sudul Olteniei sunt mai puțin ornamentate. Situațiile în care stâlpii prispei sunt împodobiți cu cioplituri în forme geometrice sunt foarte rare. Remarcăm în schimb o mai mare grijă pentru ornamentarea stâlpilor porților sau a stacheților gardurilor. Amintim în acest sens stâlpii caselor din comuna Murgași, județul Dolj, împodobiți cu crestături geometrice și cu semnul crucii. Uneori stâlpii porților sugerează silueta umană, cum este cazul a patru stâlpi aflați în colecția Muzeului Olteniei, provenind din comuna Plenița, județul Dolj.

2. Mobilierul țărănesc.

Arta lemnului a cunoscut realizări remarcabile în domeniul mobilierului țărănesc. Categoriile de mobilier întâlnite pe teritoriul Olteniei sunt, în genere, cele existente până nu demult în întreaga țară: lavița, patul, masa, scaunul, diferite piese de suport deschise și închise (poliță, cuier, blidar, dulap), lada de zestre, leagănul. Ceea ce conferă însă originalitate pieselor confecționate de către meșterii olteni sunt detaliile de formă și mai ales, ornamentica lor.[31]

Mobilierul din Oltenia se încadrează, în cea mai mare parte, în grupa mobilierului lucrat după metode tradiționale, principala pondere revenind și aici pieselor confecționate în tehnica dulgheritului, cu ornamente crestate, față de piesele care păstrează forme din natură (mobilierul "cules"). Alături de tehnicile tradiționale, în ultimele decenii s-a generalizat tehnica tâmplărească (orășenească) de lucru, la care croirea și finisarea părților componente se face cu ajutorul ferăstrăului, a rindelei și a strungului de lemn, iar îmbinarea se realizează în "coadă de rândunică" sau cu ajutorul cuielor de fier.

După asamblarea pieselor de mobilier se trecea la ornamentarea acestora, un loc important ocupându-l în special ornamentarea lăzilor de zestre, care constituie de altfel piesele cele mai realizate din punct de vedere artistic, dat fiind rolul lor funcțional și, mai ales, simbolic, în cadrul interioarelor țărănești. În ceea ce privește interesul manifestat de meșteri pentru realizarea decorului, lăzile erau urmate în ordine de mesele-dulap, dulapurile pentru vase, blidarele, mesele înalte și scaunele înalte cu spătar, în timp ce mesele și scaunele joase, cuierele, polițele și paturile erau mai puțin ornamentate. Excepție făceau din această ultimă categorie paturile cu talpă, specifice Gorjului și sudului Olteniei, care aveau laturile ornamentate cu crestături și picioarele sculptate în volume geometrice, asemenea stâlpilor de prispă. (fig.X/1)

Crestăturile se întâlnesc și în ornamentarea altor tipuri de mobilier. Astfel, efecte decorative deosebite se obțineau la scaunele rotunde și la spătarele scaunelor înalte, prin cioplirea cu barda, în fațete, a marginilor. Ornamentate prin crestare erau unele polițe și blidarele, ale căror margini par adevărate dantelării în lemn; crestate sunt, de asemenea, "coroanele" dulapurilor înalte de vase, lucrate în unele centre vâlcene.

O tehnică mai nouă, aplicată mai ales în ornamentarea blidarelor și a spătarelor scaunelor înalte, a "canapelelor" și a tăbliilor paturilor, este traforarea ce constă în decuparea din masa lemnului a unor elemente geometrice, ceea ce crează efecte artistice deosebite datorită alternanței de plinuri și goluri. În cazul blidarelor, procedeul se aplică la marginea rafturilor, formele cele mai frecvent decupate fiind triunghiul și trapezul. O varietate mai mare de forme și profile traforate se întâlnește însă la spetezele "canapelelor" gorjene, precum și la tăbliile paturilor, unde porțiunile traforate alternează adeseori ritmic cu "zăbrelele" lucrate la strung.

Principala tehnică de ornamentare a mobilierului tradițional a fost incizia, asociată uneori cu colorarea, procedeu întâlnit în special în centrele vâlcene și gorjene, în timp ce în Mehedinți la exemplarele mai vechi, culoarea era suplinită de hașurare realizată tot prin incizie (fig.VI/2; fig.VII/3).

O frecvență mult mai mică a cunoscut în ornamentarea mobilierului țărănesc din Oltenia tehnica pirogravării, adică a imprimării pe suprafața lemnului a unor motive geometrice simple cu ajutorul unui fier încins. Ea se întâlnește doar în ornamentarea leagănelor din tăblii de lemn, încovoiate, dar și aici decorul este combinat adeseori cu cel executat prin crestare și incizie.

Dacă atât din punct de vedere al formelor, cât și al tehnicii de execuție și ornamentare, mobilierul țărănesc din Oltenia nu diferă prea mult de cel întâlnit în alte zone ale țării, ceea ce îi conferă originalitate este ornamentica, decorul reprezentând, mai ales în cazul lăzilor de zestre, un element esențial în determinarea apartenenței lor teritoriale.

Repertoriul ornamental utilizat de meșterii țărani din Oltenia este bogat, cuprinzând atât motive comune tuturor zonelor etnografice, cât și motive proprii mobilierului din această parte a țării. Apar astfel ornamente abstracte sau abstractizate, ornamente concrete sau realiste și motive ornamentale simbolice, în transpunere geometrică, liber desenată sau mixtă.[32]

Ornamentele abstracte sunt realizate în jocul tehnicii de lucru (incizia, crestătura ori traforul) și exploatarea aspectului fibrei lemnului, naturală sau colorată prin vopsire. Printre cele mai simple și, totodată, cele mai arhaice elemente ornamentale din această categorie, întâlnite în decorul mobilierului țărănesc, se numără astfel elementele liniare: linia dreaptă, linia frântă, liniile încrucișate în rețea (hașurile). Acestea din urmă dețin un rol important în ornamentica mobilierului produs în centrele gorjene sau mehedințene, unde au rolul de a diferenția suprafețele, suplinind tehnica colorării lemnului, mai puțin utilizată aici. Din combinația motivelor liniare drepte rezultă diverse figuri geometrice simple care nu mai păstrează nici o legătură semantică cu sursa inițială de inspirație - dreptunghiul, pătratul sau triunghiul - ornamente întâlnite mai ales în decorul specific centrelor gorjene (fig.VII/3).

O categorie mult mai vastă o constituie ornamentele concrete, inspirate din realitatea înconjurătoare, diferențiate pe grupe și subgrupe în funcție de conținutul lor semnatic. Din marea grupă a ornamentelor fiziomorfe, pe mobilierul oltenesc apar frecvent motive cosmomorfe (astrale), fitomorfe, zoomorfe și antropomorfe. În cadrul ornamentelor astrale au o mare frecvență reprezentările geometrice, curbilinii sau rectilinii ale soarelui, ce-și au originea într-o străveche artă dezvoltată încă înainte de epoca fierului.[33] Alături de imaginea clasică a soarelui - rozeta - decorul mobilierului oltenesc cuprinde și alte semne solare cum ar fi cercul, crucea înscrisă în cerc, vârtejul a căror simbolistică este evidentă, dar și rombul și pătratul tăiat pe diagonală (fig.VI/2; fig.VII/3; fig.VIII/3), la care semnificația cosmică este greu sesizabilă astăzi.

Ca o caracteristică a centrelor din Vâlcea remarcăm frecvența motivelor astrale - mai ales a rozetei - executate pe suprafețe mari (fața și capacul lăzilor, ușile dulapurilor), alături de care se folosește în completare ornamentul simplu, liniar, dispus pe picioarele și capetele lăzilor. O combinație interesantă în redarea simbolului solar o reprezintă înscrierea în cercul cu margine dințată a unui personaj uman, liber desenat, decor întâlnit în cazul lăzilor de zestre confecționate în centrul mehedințean Obârșia Cloșani (fig.VI/4). Din aceeași categorie de ornamente cosmomorfe mai fac parte semiluna și steaua, ultima incizată fie în varianta cu patru colțuri, fie sub forma unui mănunchi de linii radiale.

Alături de motivele astrale cu conținut semantic apar adeseori în completare ornamente curbilinii (semicercuri sau arcuri de cerc), lipsite de semnificație, menite doar să echilibreze câmpurile ornamentale într-o manieră care să nu distoneze cu motivele decorative principale.

O frecvență relativ mare cunosc în decorarea mobilierului oltenesc ornamentele fitomorfe, realizate fie în redare stilizată, ce merge uneori până la geometrizare, fie în redare figurativă. Motivul vegetal cel mai des întâlnit este bradul dispus pe picioarele lăzilor sau ale meselor-dulap, pe fațada și pe capacul lăzilor de zestre (fig.VI/2,3). Acest motiv a cunoscut cea mai mare răspândire în ornamentarea pieselor de mobilier confecționate în Mehedinți și Gorj, fiind mai puțin întâlnit în producția centrelor vâlcene. Cercetări anterioare au evidențiat marea vechime a motivului bradului în ornamentica populară românească, atât ca ramură, cât și ca arbore figurat cu rădăcini, atribut esențial al pomului vieții ce constituie unul dintre miturile străvechi ale omenirii, simbolizând "tinerețea fără bătrânețe" și "viața fără de moarte."[34]

Ca imagine plastică, pomul vieții se întâlnește în arta tuturor popoarelor europene, precum și a unora din Asia, transpus în două tipare: cel elenistic, al kantharosului grecesc, vas din care iese un butuc de viță de vie, în preajma căruia sunt reprezentate uneori animale sau păsări de pază, și cel iranian, în care arborele

vieții apare figurat ca un copac cu rădăcina îngroșată asemenea unui triunghi, bi sau trifurcată, ori cu un gol la rădăcină simbolizând izvorul, arbore străjuit de asemenea de păsări, animale sau oameni.[35] Motivul ornamental al bradului constituie așadar un al treilea tipar, local, de origine traco-dacică, folosit în ornamentica populară românească alături de cele două tipare de circulație universală.

Marea frecvență a acestui motiv decorativ în ornamentarea lăzilor de zestre este legată direct de funcționalitatea piesei, de simbol nupțial, bradul fiind de altfel arborele nunții, împodobit și așezat la poarta sau pe casa tinerilor căsătoriți. Desigur că astăzi motivul și-a pierdut oarecum din semnificații, prezența lui pe lăzile de zestre confecționate de meșterii contemporani datorându-se tradiției.

În producția unor centre mehedințene asistăm la întrepătrunderea tiparului clasic traco-dac (bradul) cu tiparul elenistic al kantharosului transformat în "saxia" țărănească de pământ. Un astfel de decor, în care bradul apare plantat în saxie se întâlnește pe o ladă de zestre din comuna Balta, județul Mehedinți, unde este asociat cu un motiv astral, simbol al nașterii, steaua.

În decorul unui alt centru mehedințean, Obârșia Cloșani, pomul vieții este redat în varianta tiparului plastic iranian, luând o formă asemănătoare chiparosului întâlnit în peninsula balcanică, atât pe lăzi de zestre, cât și pe țesături. Uneori, imaginea pomului vieții este rezultanta întrepătrunderii tiparului iranian cu tiparul elenistic în sensul că pomul vieții apare figurat ca un fel de chiparos plantat într-un vas (fig.VI/4).

Ornamentica tradițională fitomorfă a mobilierului, cu precădere a celui gorjean, cuprinde și alte motive, redate mai ales figurat, cum sunt: ramura cu flori, frunza dispusă pe picioarele meselor-dulap și "floarea mare", cu patru petale care acoperă uneori întreaga suprafață a ușilor meselor-dulap. Decorul alcătuit din registre orizontale de flori cu patru petale înscrise în dreptunghiuri sau pătrate, întâlnit pe fațadele lăzilor de zestre din unele centre mehedințene sau gorjene (fig.VII/4,5) reprezintă o etapă evolutivă mai nouă, fiind rezultatul transformării decorului exclusiv geometric, compus din pătrate și dreptunghiuri cu diagonale duble.

Fără a cunoaște o foarte largă utilizare, motivele zoomorfe se întâlnesc și ele în ornamentarea lăzilor de zestre și a meselor-dulap, mai ales a celor mehedințene, modalitatea lor de redare fiind, în genere, cea figurativă, caracterizată printr-o pronunțată apropiere de realitatea reflectată. Din subgrupa ornamentelor zoomorfe liber desenate rețin atenția, în primul rând, reprezentările șarpelui, motiv ce apare figurat destul de frecvent atât pe picioarele cât și pe fațadele lăzilor și meselor-dulap, asociat fie cu motive astrale (rozeta, steaua), fie cu motive antropomorfe, fapt ce dezvăluie străvechi semnificații. Reprezentarea șarpelui considerat în credințele populare drept păzitorul casei, capătă astfel o valoare simbolică. Caracteristică pentru ilustrarea acestui ornament poate fi considerată o masă-dulap ce provine de la Vlădila, județul Olt, decorată pe fațadă cu o rozetă centrală către care se înalță două scări, motiv încadrat lateral de doi șerpi.[36]

Un alt motiv decorativ din această categorie - cocoșul se întâlnește în ornamentarea unor lăzi de zestre confectionate la Gornenți, județul Mehedinți (fig.VII/2). El este asociat uneori cu rozeta, fapt ce pare să confirme teoria lui B.A. Rybakow[37], preluată și de alți autori, potrivit căreia pasărea reprezintă simbolul luminii, al soarelui, fiind din această cauză înfățișată adeseori înconjurată de romburi, roți și cercuri dințate. Reprezentarea pe lăzile de zestre a cocoșului poate fi interpretată însă și ca simbol al bărbăției. Oricum surprinde faptul că motivul cocoșului, atât de des prezent în ornamentarea ceramicii vâlcene (Horezu, Vlădești), nu a fost preluat și de meșterii din zonă care confecționau mobilier.

O ultimă categorie de motive folosite în decorarea pieselor de mobilier din Oltenia, mai precis a lăzilor de zestre o formează ornamentele antropomorfe. Astfel, pe o ladă de zestre achiziționată din comuna Poiana Mare, județul Dolj, piesă aflată în colecția Muzeului Olteniei, silueta umană este mai mult sugerată printr-un triunghi, având la partea superioară un mic cerc, ornament asemănător cu cel aparținând unei lăzi bucovinene din patrimoniul Muzeului de Etnografie din Rădăuți sau cu cel întâlnit frecvent în aria centrului Sângiorgiu de Meseș, județul Sălaj[38].

Meșterii populari din Oltenia au folosit cu aceeași capacitate de stilizare artistică atât modul de tratare geometrică a figurii umane, cât și redarea liber desenată a acesteia. Este interesant faptul că reprezentările antropomorfe apar cu precădere în decorul lăzilor de zestre nord-mehedințene cu o vechime de peste 100 de ani, cum este cazul pieselor provenite din satele Băluța, Prejna sau Obârșia-Cloșani, pe fațadele cărora sunt desenate naiv siluete umane încadrate în cercuri, reprezentărilor antropomorfe circumscriindu-li-se elemente solare (fig.VI/III).

Un loc aparte în cadrul decorului antropomorf îl ocupă compoziția cu o puternică încărcătură polisemnatică cunoscută în antichitate sub denumiri ca acelea de cavalerul sau călărețul trac, cavalerii

danubieni, cavalerul pașnic etc.[39] Dintre piesele de mobilier, lada de zestre este singura pe care se întâlnește compoziția cal și călăreț în diferite ipostaze. Spre exemplu, pe o ladă aflată în colecția Muzeului Olteniei, provenind din comuna Plenița, județul Dolj, se găsește în planul central al fațadei o dublă imagine a calului și călărețului, redată schemativ, naiv. Aceeași compoziție (om cu cal) figurează și în repertoriul centrului mehedințean de veche tradiție Obârșia-Cloșani (fig.VI/4).

Mai mult decât repertoriul ornamental, ceea ce contribuie la definirea specificului decorativ al mobilierului oltenesc este organizarea decorului, gamele compoziționale fiind acelea care diferă nu numai față de alte zone etnografice, ci și de la un centru la altul. Compozițiile ornamentale prezintă două structuri distincte: una a gamelor decorative, în funcție de câmpul ornamental respectiv, cealaltă a armoniei decorative, a ansamblului piesei, fiecare parte constitutivă avându-și unitatea sa compozițională și tipuri diferite de elemente ornamentale.

Câmpurile ornamentale diferă în funcție de piesa de mobilier. La lada de zestre, cele mai importante sunt fața centrală, capacul, fețele laterale și picioarele, în timp ce la dulapuri și mese-dulap decorul este dispus în primul rând pe uși, pe picioare, pe sertarul mesei-dulap și foarte rar pe pereții laterali.

Ornamentele picioarelor, dispuse întotdeauna pe verticală, îndeplinesc cel mai adesea rolul de chenar, încadrând compoziția de pe fața centrală a lăzilor sau de pe ușile dulapurilor. La mesele-dulap, chenarul format de decorul picioarelor este întregit de ornamentele de pe fața sertarului și de pe stinghia de sub uși. De regulă, asemenea ornamente sunt fie completări ale compoziției centrale, fie o repetiție a uneia dintre elementele acesteia, fie motive decorative simple, neutre, care încadrează ansamblul compozițional. Același rol de chenar al compoziției centrale îl are decorul căpătâielor de la capacul lăzilor de zestre, care se conjugă însă cu decorul capacului și al fețelor laterale. În cazul capacelor lăzilor de zestre, doar prima și a doua scândură sunt ornamentate cu motive simple, liniare, considerându-se că această parte este mai puțin vizibilă datorită depozitării pe ea a țesăturilor de interior. Există însă și situații în care capacul repetă în forme asemănătoare sau puțin modificate ornamentele de pe fața centrală a lăzii, dispunerea lor pe cele trei scânduri componente corespunzând celor trei registre decorative ale fațadei. Este cazul lăzilor de zestre confecționate la Obârșia-Cloșani, care prezintă compoziții decorative ample atât pe fața centrală, cât și pe capac (fig.VI/3,4).

Decorul părților laterale ale lăzilor este de cele mai multe ori simplu, el constând în marea majoritate a cazurilor din hașuri sau dreptunghiuri cu diagonale duble. Fac excepție lăzile a căror compoziție centrală a fațadei constă din unul, două sau trei medalioane, motiv care se repetă apoi pe capetele laterale, fiind încadrat uneori într-un chenar asemănător celui de pe fațadă. Pereții dulapurilor și meselor-dulap nu sunt de obicei ornamentați. La piesele mai noi provenite cu precădere din centrele gorjene (Motru Sec, Suseni, Dobrița) se încearcă o decorare a lor, dar nu prin incizie, ci prin vopsirea în roșu și verde a unor ornamente liniare sau fitomorfe.

Compozițiile ornamentale cele mai ample și mai complexe sunt amplasate pe fața centrală a lăzilor și pe ușile dulapurilor, unde suprafața este mai mare și, în consecință, permite o varietate de combinații a motivelor decorative. O primă compoziție ornamentală, și cea mai simplă totodată, întâlnită în toate centrele Olteniei, este aceea a repetiției unui element decorativ pe întreaga suprafață tratată (fig.VII/3). Motivele care se repetă sunt în genere simple, liniare: pătrate umplute cu hașuri, romburi hașurate, în coloană, pătrate cu diagonale duble, transformate în unele centre gorjene (Motru Sec, Runcu) în flori cu patru petale înscrise în pătrate (fig.VII/4,5).

O gamă compozițională mai complicată este dată de repetiția ritmică a unor elemente ornamentale diferite, dispuse pe două sau mai multe registre orizontale. Această compoziție este specifică mai ales lăzilor de zestre fiind puțin utilizată în cazul dulapurilor ori al meselor-dulap. De cele mai multe ori sunt grupate în registre orizontale cu motive geometrice liniare, dar există și situații în care acestea alternează cu motive circulare: arcuri de cerc, cercuri concentrice, rozete etc. Asemenea compoziții ornamentale se întâlnesc la lăzile confecționate la Gornenți-Mehedinți, la Urșani-Vâlcea sau la Baia de Fier-Gorj.

Foarte frecventă pe lăzile de zestre, dar și pe ușile meselor-dulap, este compoziția ce reunește două grupuri de elemente ornamentale identice, dispuse simetric de-o parte și de alta a unui ax vertical, reprezentat în cazul meselor-dulap de linia despărțitoare a ușilor. La dreapta și la stânga axului este amplasat adeseori câte un ornament predominant - cerc sau rozetă - în jurul căruia se organizează restul decorului, motivele decorative complementare îndeplinind aici rolul unui chenar ce încadrează compoziția centrală. Pe unele lăzi de zestre vâlcene, în cadrul acestei variante decorative, apar uneori și registre orizontale, dispuse în același

raport de simetrie față de axul vertical, gama ornamentală astfel realizată devenind mai bogată și mai complexă prin folosirea combinată a casetelor și a registrelor orizontale și verticale.

Deși mai puțin frecventă, asimetria este și ea un procedeu întâlnit în organizarea decorului, atât în cazul lăzilor de zestre, cât mai ales al meselor-dulap, ale căror uși, considerate fiecare ca un câmp ornamental aparte, sunt decorate cu motive diferite sau organizate în game diferite.

Compoziția ornamentală cea mai complexă, cu o mare răspândire în Vâlcea, dar întâlnită și în unele centre din Gorj (Baia de Fier, Buduhala), este aceea a grupării întregului decor în jurul unui motiv central, de regulă cerc sau rozetă, fie radial, fie în unul sau mai multe registre orizontale, raportate la axul vertical. Această compoziție apare pe fațada și pe părțile laterale ale lăzilor de zestre, precum și pe ușile meselor-dulap. În cazul din urmă, cele două uși pot fi tratate fie ca un câmp separat, fiecare cu câte un medalion central cu rozetă în mijloc, având de jur împrejur semicercuri întretăiate, fie ca un câmp unitar, ornamentul central apărând în această situație segmentat pe linia de închidere a ușilor. Compoziția ornamentală, axată pe un motiv central dominant este partea cea mai valoroasă din punct de vedere estetic, întrucât ea dă posibilitatea manifestării depline a fanteziei creatoare a artistului popular, generând realizări pline de originalitate și evidențiind specificitatea mobilierului țărănesc din Oltenia.

Ornamentica are așadar marea calitate de a ridica confecționarea mobilierului țărănesc de la condiția de meșteșug la nivelul creației artistice, iar produsele realizate, de la condiția de bunuri gospodărești la adevărate opere de artă.

3. Unelte de muncă și obiecte de uz gospodăresc cu caracter artistic

O amplă categorie de obiecte din lemn, la care se constată o îmbinare a utilului cu frumosul, o constituie obiectele de uz casnic, utilizate în cadrul ocupațiilor tradiționale.

Lemnul a constituit materia primă de bază în confecționarea diverselor unelte, începând cu cele utilizate la culesul din natură (piepteni pentru cules afine, coșuri din scoarță de copac, folosite ca recipiente pentru fructele de pădure) sau la pescuit (vârșii).

Realizări interesante sub raport artistic, atât din punct de vedere al formei, dar mai cu seamă al decorului cioplit sau crestat, întâlnim la unele unelte agricole. Amintim în acest sens grapele de mărăcini din zona Gorjului, care repetă parcă ideea de ritm a stâlpilor de prispă.[40] O astfel de grapă provenind din localitatea Glodeni, județul Gorj, figurează în colecțiile Muzeului Olteniei.

Unealtă agricolă de bază, plugul nu este lipsit de elemente ornamentale, așa cum o demonstrează un jug aflat de asemenea în patrimoniul Muzeului Olteniei, împodobit pe partea din față cu motive geometrice, dar și figurative (pește).

O categorie de obiecte din lemn, foarte interesantă sub aspectul decorului, o constituie tiocurile folosite ca suport pentru gresia cu care se ascute coasa. În marea majoritate a cazurilor, acestea sunt ornamentate cu crestături geometrice, în special "dinți de lup", o succesiune de triunghiuri, dispuse de regulă în brâie de câte patru rânduri, la gura tiocului.

Prin incizie și crestare sunt ornamentate și măsurile pentru lapte sau cereale, numite în Oltenia și "căpeți", precum și gălețile pentru muls, care prezintă ornamente geometrice diverse: linii drepte, linii frânte, în zig-zag, x-uri, spirale, segmente de cerc întretăiate, romburi, dispuse sub formă de brâie, la bază și gură, uneori și pe mânere. O găleată de muls, existentă în colecțiile Muzeului Olteniei, este ornamentată, de jur împrejurul gurii și pe cele două toarte, cu motive florale cu patru petale.

O categorie aparte o reprezintă bâtele care constituie pentru păstori atât unelte și arme, cât și obiecte asupra cărora s-a manifestat înclinația lor pentru frumos. Câmpurile ornamentale sunt compuse din motive străvechi (dinți de lup, cercuri, semicercuri, romburi, linii în zig-zag), realizate în tehnica cioplirii, crestării sau inciziei. Adeseori pe bâte apare motivul șarpelui asociat adesea cu motivul antropomorf. În colecția Muzeului Olteniei există un baston, de-a lungul căruia este reprezentat un șarpe cu trei capete, în spațiul dintre capete fiind ilustrat un personaj uman cu mâinile pe piept, poziție tipică pentru un mort. O altă bâtă, aflată de asemenea în colecția muzeului, are măciuca cu formă antropomorfă, iar pe aproape întreaga suprafață sunt reprezentați doi șerpi încolăciți.

O ornamentație bogată prezintă lingurile din Oltenia, folosite în gospodării și la stâni, lucrate din lemn de paltin și frasin, mai rar de fag, cu corpul cioplit în forme emisferice, ovoidale sau eliptice, prelungit cu cozi de diferite lungimi, profile și lățimi, ale căror forme zvelte sunt ornamentate cu crestături geometrice. De un efect deosebit sunt lingurile și caucele cu coada terminată cu "cap de cal".

În trecut cele mai ornamentate erau lingurile produse în Gorj. Aici varietatea motivelor era extrem de mare, decorul fiind compus adesea prin îmbinări de linii curbe.

Un stil cu totul aparte am întâlnit în satul Ursoaia, comuna Negomir, unde în urmă cu trei decenii activa un meșter rudar, Pâslea Vasile, care executa linguri, ale căror cozi, ornamentate prin crestare, prezentau profiluri unghiulare de o mare diversitate. În unele sate gorjene, coada lingurii era împodobită uneori cu ornamente figurative. Astfel de exemplare am întâlnit în comuna Stoina, lucrate de Constantin F. Fota în urmă cu 70 de ani, ornamentate cu motive avimorfe și zoomorfe: pupeze, găini "gușteri", șerpi (fig.IX/1).

Tot în Gorj erau frecvente odinioară așa-numitele "linguri cu călcâi"[41], care prezentau sub căuș o curbă puternică, ce conferea cozii o eleganță deosebită. La unele din aceste linguri se întâlnea uneori și decorul traforat.

Deși, în vremuri mai vechi, lingurile din Vâlcea erau mai puțin decorate, ele remarcându-se mai ales prin forma lor zveltă și elegantă, în ultimele decenii s-au impus, prin măiestria și varietatea ornamentelor, lingurile executate în zona Horezu, de meșteri precum Petre Iacovoiu din Tănăsești, Constantin Badi din Urșani și Dumitru Bușe din Ifrimești, sate aparținătoare orașului Horezu (fig.IX/2-4).

Petru Iacovoiu s-a îndeletnicit inițial cu confecționarea furcilor de tors și a "ciumagelor". Mai târziu el se angajează la mănăstirea Bistrița[42], unde timp de aproximativ 4 ani se ocupă cu confecționarea lingurilor de lemn, pe care le ornamentează cu crestături, după modele variate, executate aici. În felul acesta el capătă o mare îndemânare și experiență, pe care le va valorifica pe parcursul întregii vieți, lingurile, furculițele, lingurițele și, mai rar, furcile de tors executate de el, deși unitare sub aspectul formei și a tehnicii de lucru, deosebindu-se radical de exemplarele confecționate de alți meșteri.

Caracteristice pentru creația lui Petre Iacovoiu sunt finețea execuției decorului, proporțiile pieselor, dar mai ales linia rafinată a profilelor realizate manual, fără a întrebuința strungul. Alături de linguri cu coada dreaptă, împodobite cu motive geometrice, executate cu multă migală, meșterul vâlcean execută o gamă variată de linguri cu diferite forme figurative: cocoș, păun, șarpe. În ornamentica lingurilor lucrate de Petre Iacovoiu alternează motive precum trifoiul, rombul, zig-zagul, semicercul, într-o nesfârșită suită de combinații.

Profund influențat de Petre Iacovoiu, Constantin I. Badi din Urșani a lucrat mai multe categorii de obiecte: linguri, furci de tors, bâte, tăvi, solnițe, a căror funcție era nu numai decorativă, ci și utilitară.

Materia primă folosită pentru linguri o constituia lemnul de plop și de paltin. La începutul activității sale, Constantin I. Badi a lucrat linguri cu coada dreaptă, acoperită în întregime cu motive geometrice sau fitomorfe, dispuse în mai multe câmpuri ornamentale: linia dreaptă, linia în zig-zag, liniile întretăiate, triunghiul, rombul, crucea, motive florale cu patru petale, frunze. Spre sfârșitul activității, Constantin Badi a început să confecționeze și linguri cu coada în formă de pasăre, asemănătoare pieselor executate de Petre Iacovoiu.

Sub influența lui Petre Iacovoiu a stat și creația lui Dumitru D. Bușe din Ifrimești. Prin dispariția acestor trei meșteri a dispărut și meșteșugul confecționării lingurilor în zona Horezu.

În Oltenia, solnițele sau sărărițele, sculptate în lemn, cu picioare și decorate cu "zimți", reprezintă uneori adevărate opere de artă. Este cazul solnițelor realizate în comuna Stoina, județul Gorj, în formă de urs, pe care erau zgrafitate diferite ornamente: pește, barză, flori. (fig.X/2)

O formă cu totul aparte prezintă recipientele pentru sare din zonele submontane ale Olteniei. Astfel, în Vâlcea erau frecvente odinioară sărărițele din coajă de tei, de formă elipsoidală, cu incizii pirogravate, cu o unică deschizătură în față, acoperită de un capac (fig.X/4). Pentru Mehedinți erau specifice sărărițele din lemn, de formă paralelipipedică, cu capac la partea superioară și mâner cu un orificiu pentru atârnat. Fațada, capacul, mânerul și părțile laterale erau decorate cu incizii geometrice: rozete, semicercuri.

În ultima vreme o amploare deosebită cunoaște confecționarea obiectelor de uz casnic, din lemn, în localitatea Băbeni, județul Vâlcea, prin activitatea soților Vița și Iordan Lepădatu și a lui Bucur Bădălan, care au preluat o serie de forme tradiționale, strict funcționale, pe care le-au ridicat la rangul de artă adevărată, atât în ceea ce privește aspectul, cât și ornamentarea cu incizii și crestături. Creația lor se remarcă printr-o mare diversitate de forme, toate funcționale, pentru nevoile omului modern, dar și cu valențe artistice: trocuțe și blide de dimensiuni diferite, în funcție de utilitatea lor, solnițe incizate, cauce și linguri simple sau ornamentate, scafe, funduri pentru mămăligă, friptură sau brânză, copăițe, lopățele.

Vița Lepădatu a participat în 1999 la Festivalul organizat în America de "Smithsonian"[43], unde a încântat publicul din Washington cu încrustările sale pe lemn, obținând locul I în concurs.

Instrumentarul industriei casnice textile cuprinde o serie de unelte din lemn, cu calități artistice deosebite, rezultat fie al formei, fie al ornamentației acestor piese. Printre cele mai realizate din punct de vedere decorativ se remarcă furcile de tors, care prin funcția lor simbolică, prin rolul lor de purtătoare ale unor mesaje de relații sociale de simpatie, au stat întotdeauna în atenția creatorilor.

În Oltenia, mai ales în zona Gorjului și a Doljului, erau frecvente furcile cu inel proeminent, precum și furcile cu coarne, sculptate, decorate cu motivul de roată și de soare, lucrate prin crestare cu linii în zig-zag. Uneori capetele coarnelor par a fi capete de cal puternic stilizate (fig.X/3).

Alte unelte legate de industria textilă care merită a fi menționate pentru forma lor artistică sau decor sunt vârtelnițele, sucalele, dăracele și pieptenii. Amintim de asemenea unele piese de la războiul de țesut, cum sunt brâglele ornamentate prin incizii și scripeții cu forma lor antropomorfă.

4. Arta lemnului în cadrul unor obiceiuri tradiționale.

Un alt domeniu în care s-a manifestat plenar arta lemnului îl constituie obiceiurile tradiționale. Enumerăm în acest sens obiectele lucrate din lemn, cu certă valoare artistică, legate de sărbătorile de iarnă: botul caprei, steaua de Crăciun, care erau confecționate odinioară în mai toate satele oltene.

O deosebită valoare artistică prezentau în trecut stâlpii de mormânt, crucile și troițele, de forme și mărimi diferite, lucrate prin cioplire și crestare, în unele sate din Gorj, precum Stoina sau Urda de Sus.

Cruceritul a atins cote înalte în localitățile Pietrișu (Olt) și Salcia (Dolj), localități în care tradiția a contribuit ca meșteșugul să se perpetueze în timp până în zilele noastre.

Practicarea cruceritului de-a lungul secolelor a dus la o înaltă specializare a meșteșugarilor, la creșterea îndemânării, la perfecționarea din generație în generație, a tehnicii de construire a crucilor.

Specializarea a jucat un rol important în menținerea în timp a meșteșugului. Datorită specializării în tehnica de lucru și a măiestriei în pictarea și ornamentarea crucilor s-au obținut produse realizate la un nivel artistic superior.

În timp ce în Salcia, întreaga activitate de obținere a crucilor și a troițelor era o preocupare a bărbatului, în Pietrișu se constată un fenomen de diviziune a muncii, în sensul că bărbații cioplesc lemnul, îl incizează, îl crestează, în timp ce femeile îl pictează.[44]

Ornamentarea troițelor nu se face după anumite modele, ci din imaginație, păstrându-se totuși fondul tradițional. În realizarea sfinților, meșterii din cele două centre se orientează spre o reprezentare cât mai simplificată și mai esențializată.

Culorile folosite la pictat sunt diferite de la un centru la altul. De obicei se recurge la culorile: galben, albastru, verde, roșu, negru și alb.

Vopsirea troițelor reprezintă o pictură populară realizată sub influența picturii religioase. Pictura populară se întâlnește nu numai pe troițe, ci și pe pistornice și icoane populare. Caracterul popular al acestor picturi rezultă nu numai din simplitatea execuției, ci și din tratarea laică a sfinților.

În ceea ce privește arta ornamentală a troițelor, remarcăm asocierea unor motive străvechi cu motive noi. Printre motivele vechi un loc important, în pictura troițelor ca și în întreaga noastră artă populară, îl ocupă cel al calului și al călărețului. Pe troițe, motivul apare materializat aproape întotdeauna în persoana Sfântului Gheorghe călare. Motivul călărețului și al calului este asociat pe troițe cu un altul la fel de vechi, cel al soarelui. Mitul soarelui este reprezentat mai ales sub forma cercului și a rozetei. Apar și motive cosmice: luna, stelele, care la Salcia capătă configurație umană.

Un motiv străvechi, prezent pe troițe, este și cel al pomului vieții, concretizat în prezența bradului, care reprezintă tiparul traco-dacic al mitului arborelui vieții. În ansamblul lor, troițele oltenești cu multe brațe sugerează, prin însăși forma lor generală, un copac rămuros. Foarte frecvente sunt și motivele geometrice: linii drepte, linii frânte, triunghiuri.

Dintre motivele ornamentale mai noi, mai frecvente sunt motivele florale: margareta, tufănica, crizantema, floarea soarelui. În vremurile mai apropiate de zilele noastre se constată o abundență a motivelor ornamentale florale, din considerente pur estetice.

O valoare artistică deosebită prezintă și icoanele așa-zise "de vatră", icoane incizate, împodobite cu rozete și "dinți de lup". Ele erau specifice pentru Vâlcea și Gorj. În ultimele decenii au început să se lucreze icoane incizate și în centrul de crucerit de la Pietrișu (Olt), ele fiind executate însă într-o manieră foarte simplistă.

Realizări artistice valoroase capătă uneori și pistornicele, atât prin forma lor, cât și prin ornamentele crestate și incizate. Printre exemplarele cele mai bine realizate amintim pistornicele executate probabil de același meșter, din comuna Grădiștea, județul Vâlcea, în anul 1916, an marcat pe una din fețe, piese aflate în patrimoniul Muzeul Olteniei. Ele sunt împodobite cu crestături în formă de "dinți de lup" și rozete (fig.X/5).

Nu lipsite de interes artistic sunt și instrumentele muzicale, lucrate în lemn și decorate corespunzător formei și esenței din care sunt confecționate, cum ar fi fluierele și cavalele confecționate la Vaideeni (Vâlcea), legate cu "verigi" de alamă, amplasate de obicei între găuri. Legarea putea să fie inclată, la care ornamentul era realizat prin dispunerea succesivă a mai multor benzi drepte de mai multe dimensiuni, ori legarea "cu șerpuială", ornamentul fiind alcătuit dintr-o bandă subțire de alamă, dispusă în formă de spirală, în partea superioară a fluierului. Pe ambele margini ale fiecărei benzi de alamă este dispus câte un șir de puncte foarte fine, ștanțate. În unele cazuri, fluierele sunt legate în întregime cu alamă ornamentată.

Simpla enumerare a domeniilor în care a excelat arta lemnului din Oltenia ilustrează legea îmbinării utilului cu frumosul, precum și vechimea limbajului semnatic. În ceea ce privește motivele decorative, se remarcă în primul rând marea răspândire a ornamentelor geometrice, alături de care se regăsesc și motive naturaliste, abstractizate, precum cel legat de străvechiul cult al soarelui, reprezentat în felurite ipostaze - cerc, romb, rozetă, vârtej - motivul șarpelui, legat de vechi credințe populare, "dintele de lup", "capul de cal", "funia", precum și motive fitomorfe și antropomorfe stilizate, care se regăsesc pe toate categoriile de obiecte dăltuite în lemn.

THE WOODCRAFT IN OLTENIA. STRUCTURES, FUNCTIONAL AND DECORATING OBJECTS

The author intends to present the main woodcraft fields of excellence in Oltenia region: architecture, furniture, working tools and domestic use objects, traditional customes.

NOTE

1. Materialele inedite se păstrează în colecția Secției de Istorie a Muzeul Olteniei din Craiova.
2. Marin Nica, **Locuirea preistorică de la Sucidava-Celei în perioada de trecere de la neolitic la epoca bronzului**, în Oltenia. Studii și comunicări, Craiova, 4, 1982, p.23 și fig.2/1; Octavian Toropu, Corneliu Mărgărit Tătulea, **Sucidava-Celei**, Ed. Sport Turism, București, 1987, p.28 și fig.6/1.
3. Diodor din Sicilia, **Biblioteca istorică**, XXI, 12,5, în **Izvoare privind istoria României**, I, 1964, p.197.
4. Rodica Tănțău, **Meșteșugurile la geto-daci**, Ed. Meridiane, 1972, p.42-43.
5. Ioan Glodariu, Eugen Iaroslavschi, **Civilizația fierului la daci,** Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p.77-95; Rodica Tănțău, **op.cit.**, p.42; Hadrian Daicoviciu, **Dacia de la Burebista la cucerirea romană,** Ed. Dacia, Cluj, 1972, p.173; Ioan Horațiu Crișan, **Burebista și epoca sa,** Ed. Enciclopedică Română, București, 1975, p.379-382.
6. Vezi în acest sens topoarele, bardele, cuțitoaiele și compasurile pentru trasat (Ioan Glodariu, Eugen Iaroslavschi, **op.cit.**, fig.36-39,41,42/11-13,47/8-12,50).
7. Mihail Macrea, **Viața în Dacia romană**, Ed. Științifică, București, 1969, p.311.
8. **Ibidem**; Dumitru Tudor, **Oltenia romană**, Ediția a IV-a, Ed. Academiei Române, 1978, p.71, fig.15. Numeroase unelte, descoperite în castrul și așezarea civilă de la Slăveni, se găsesc în cadrul Secției de Istorie a Muzeului Olteniei.
9. Ion Ioniță, **Din istoria și civilizația dacilor liberi**, Ed. Junimea, Iași, 1982, p.61.
10. Gheorghe Bichir, **Geto-dacii din Muntenia în epoca romană**, Ed. Academiei Române, București, 1984, p.25.

11. Dan Teodoru, **Teritoriul est-carpatic în veacurile V-XI d.Ch.**, Ed. Junimea, Iași, 1978, p.20,77, 109; Octavian Toropu, **Romanitatea târzie și străromânii în Dacia Traiană sud-carpatică**, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1976, p.62,76,179; Ștefan Olteanu, **Societatea românească la cumpănă de milenii (sec.VII-XI)**, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p.102-103.
12. Ștefan Olteanu, **op.cit.**, p.103, fig.12.
13. Octavian Toropu, **op.cit.**, p.180.
14. **Istoria României**, I, Ed. Academiei Române, București, 1960, p.30.
15. **Ibidem**, p.229.
16. Ion Drăgoescu și Lia Stoica Vasilescu, în studiul **Motive decorative în arhitectura populară din Oltenia**, publicat în Oltenia. Studii și comunicări, Craiova, 1974, stabilesc pentru stâlpii de construcție, sculptați, peste 50 de modele.
17. Ion Drăgoescu, Lia Stoica Vasilescu, **op.cit.**, p.91-96, pl.III-VII.
18. **Ibidem**, p.97, pl.VIII.
19. Gheorghe Ionescu, **Istoria arhitecturii în România**, II, Ed. Academiei Române, București, 1965, p.320, fig.235.
20. Vezi Paul Petrescu, **Arhitectura țărănească de lemn din România**, București, 1974, pl.10-11.
21. Elena Udriște, **Crestături în lemn din Gorj**, Tg.Jiu, 1972, p.8.
22. **Ibidem.**
23. **Ibidem**, p.29, fig.7.
24. **Ibidem**, p.13.
25. **Ibidem.**
26. **Ibidem**, p.14.
27. Georgeta Stoica, Elena Secoșan, Ion Vlăduțiu, Paul Petrescu, **Arta populară din Vâlcea**, Rm.Vâlcea, 1972, p.66.
28. **Arta populară din Mehedinți**, Dr.Tr.Severin, 1983, p.39-40.
29. Gheorghe Focșa, **Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova**, București, 1957, p.20.
30. **Ibidem**, p.21, nota 1.
31. Viorica Tătulea, **Mobilierul țărănesc din Oltenia**, București, Ed. Sport Turism, 1989, p.20.
32. Nicolae Dunăre, **Ornamentica tradițională comparată**, București, 1979, p.74-75.
33. Dumitru Berciu, **Contribuții la problemele neoliticului în România în lumina noilor cercetări**, Ed. Academiei Române, București, 1961, p.304,438.
34. Nicolae Dunăre, **op.cit.**, p.112.
35. **Arta populară românească**, Ed. Meridiane, București, 1981, p.122.
36. Roswith Capesius, **Mobilierul țărănesc românesc**, Ed. Dacia, Cluj, 1974, pl.XXXIX/2.
37. B.A. Rybakow, **Die Kunst der alten Slaven, Geschichte der russichen Knnust**, Dresda, 1957, p.170.
38. Augustin Goia, **Centrul de lădari Sângiorgiu de Meseș (județul Sălaj)**, în Acta Musei Porolissensis, Zalău, 1, 1977, p.423-431.
39. Constantin Scorpan, **Cavalerul trac**, Muzeul Regional de Arheologie Dobrogea, Constanța, 1967, p.3-11.
40. Cornel Irimie, Florentina Dumitrescu, Andrei Paleolog, **Arta lemnului la români**, Ed. Meridiane, 1975, p.15.
41. Georgeta Stoica, **Centre specializate în prelucrarea artistică a lemnului în Oltenia**, în Cibinium, 1969-1973, p.223.
42. Ion Vlăduțiu, **Creatori populari contemporani din România**, București, 1981, p.122.
43. **IANUS,** Publicație a programului „Tradiție și postmodernitate„. **Lemnul**, nr.1, 2000, p.205-208.
44. Gheorghe Iordache, Nicolae Nițu, Marcela Popilian, **Câteva observații asupra cruceritului în lemn din Oltenia**, în Historica, I, 1970, p.162.

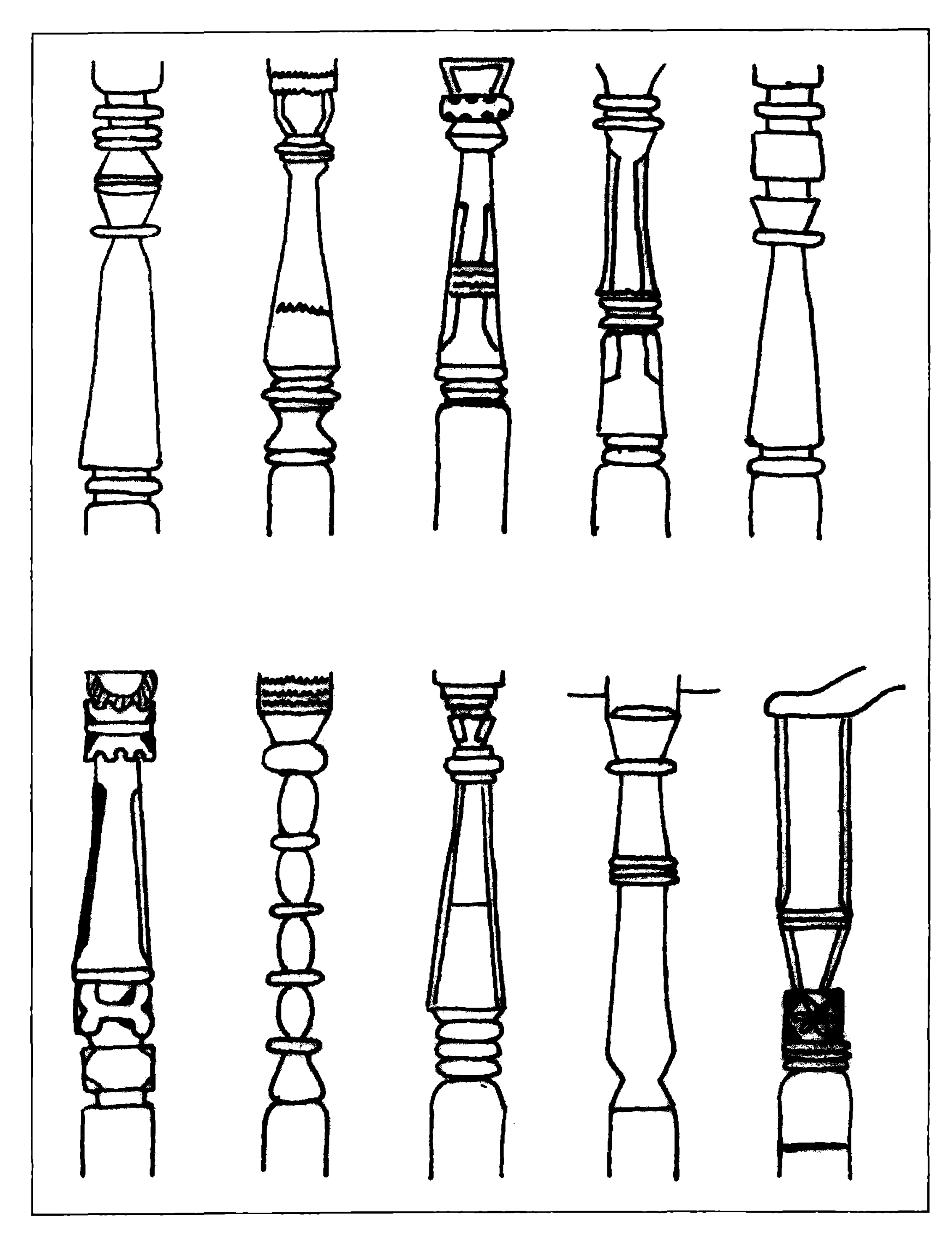


Fig. I. Stâlpi de prispă din Oltenia
(după Ion Drăgoiescu, Lia Stoica Vasilescu, în **Oltenia**, 1974, pl. I/11-20)

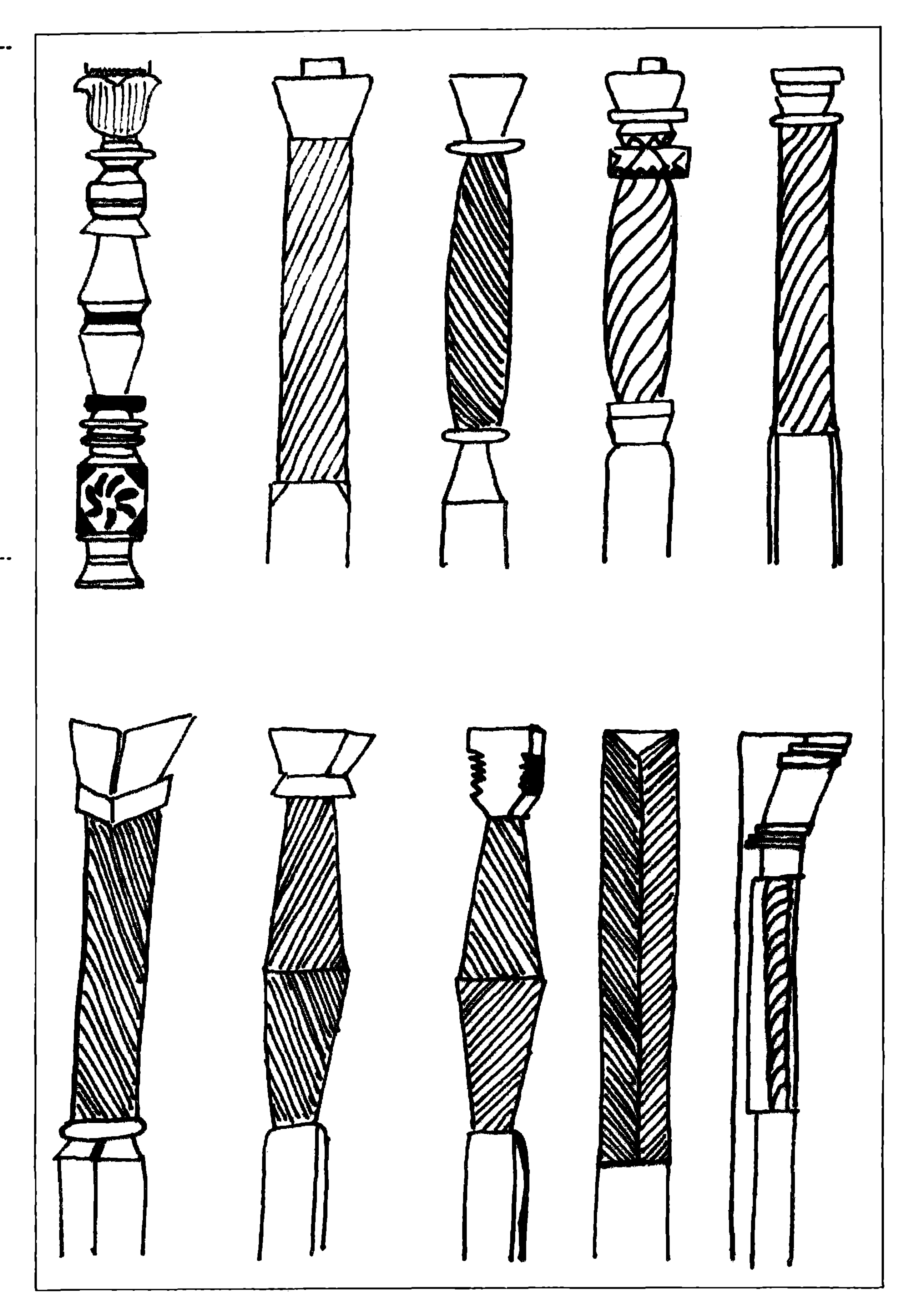


Fig. II. Stâlpi de prispă din Oltenia
(după Ion Drăgoicscu, Lia Stoica Vasilescu, în **Oltenia**, 1974, pl. I/41-50)

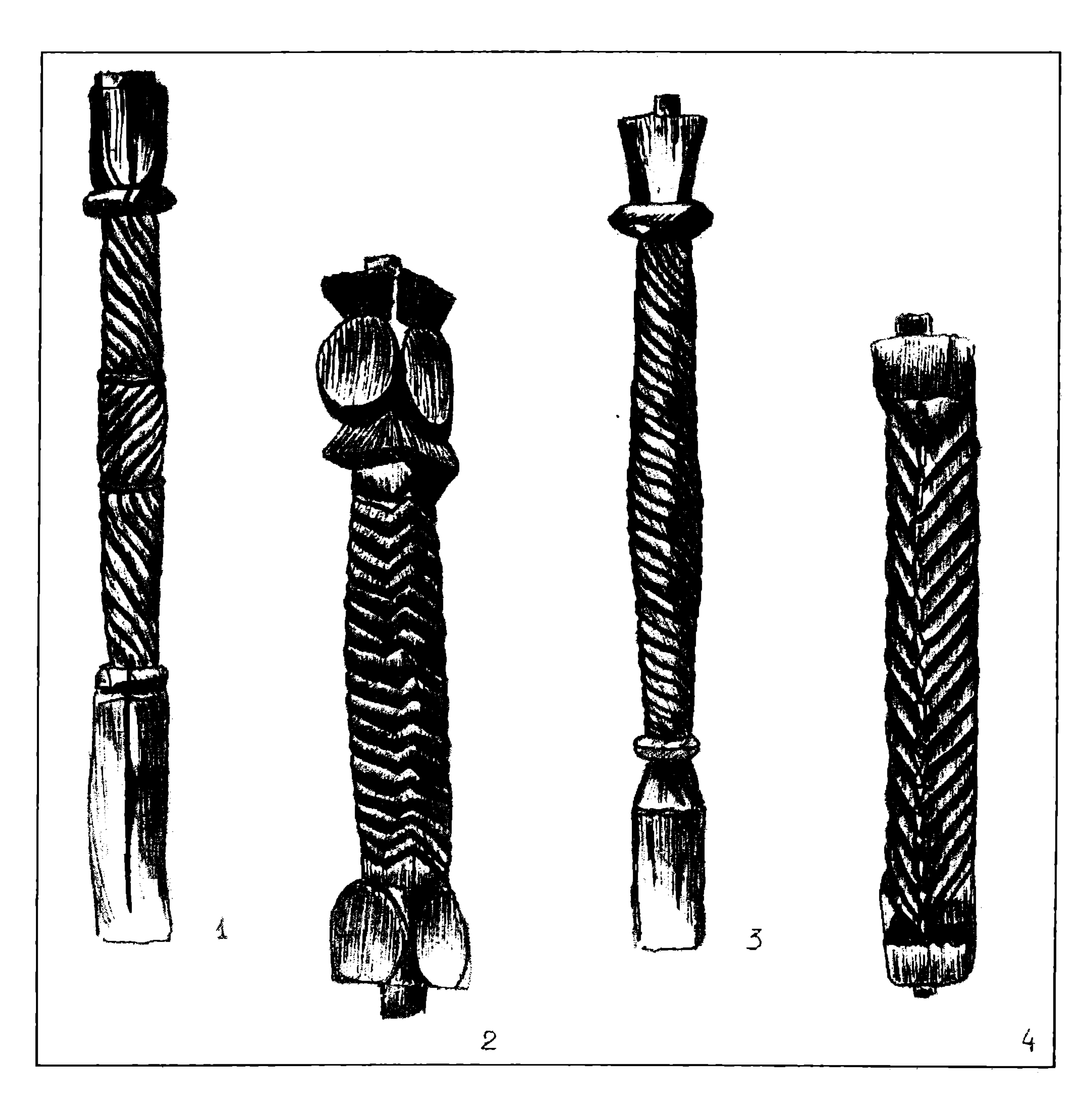


Fig. III. Stâlpi de prispă (1-3) şi undrea (4) din Gorj

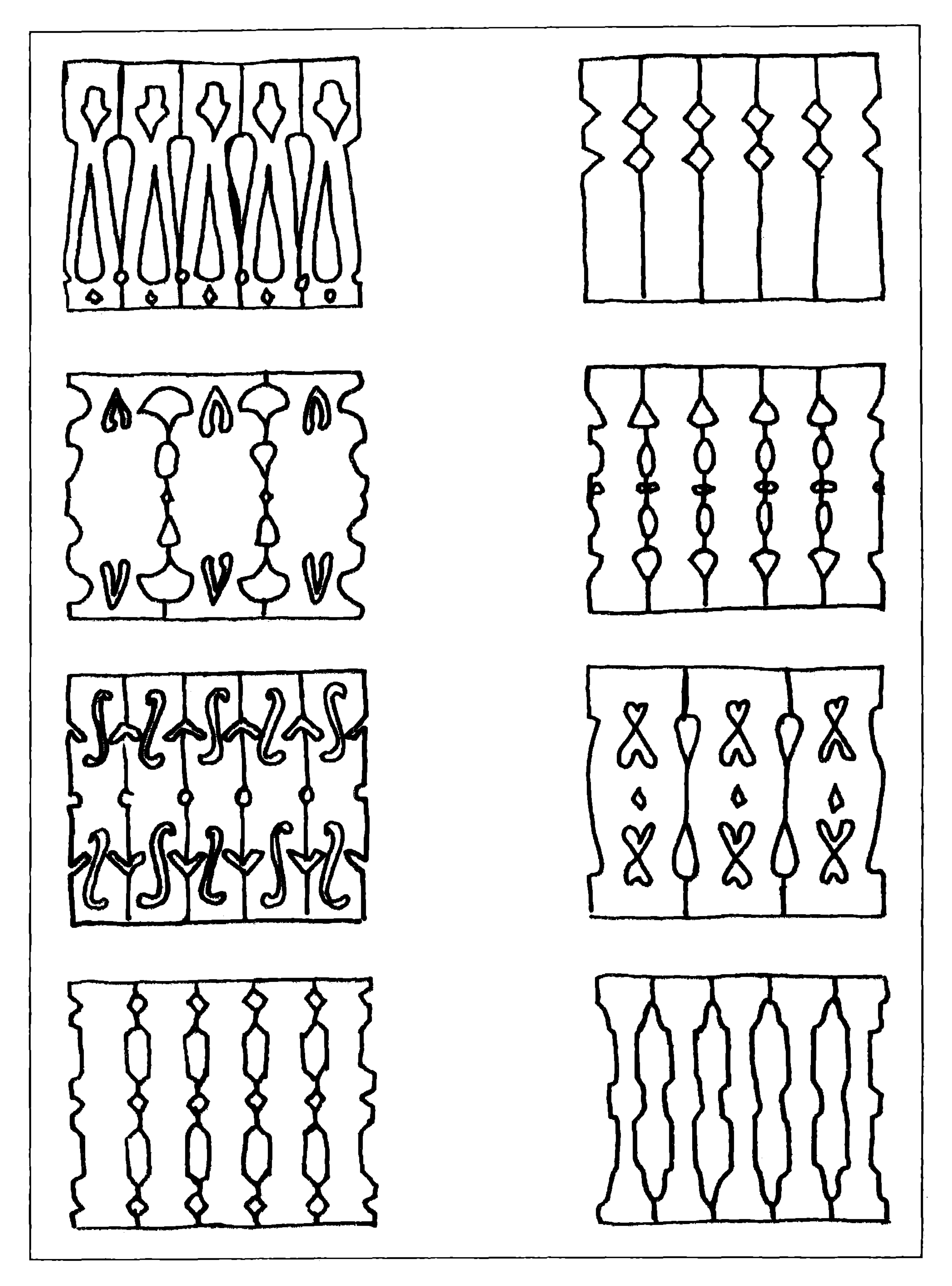
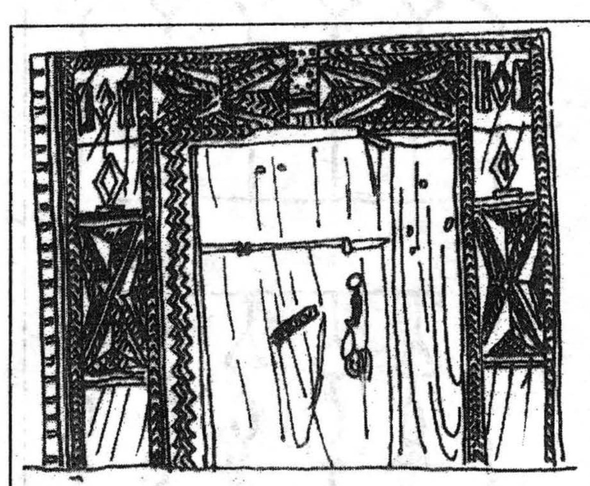
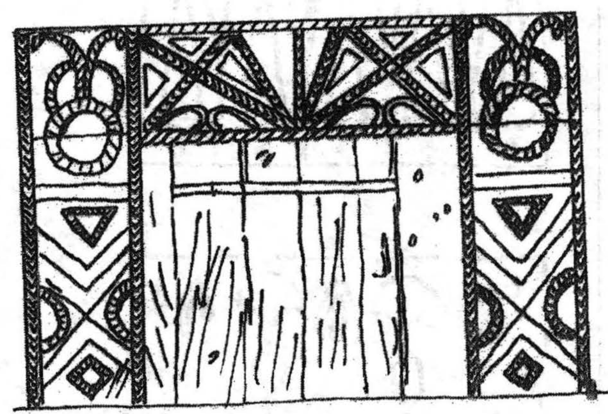


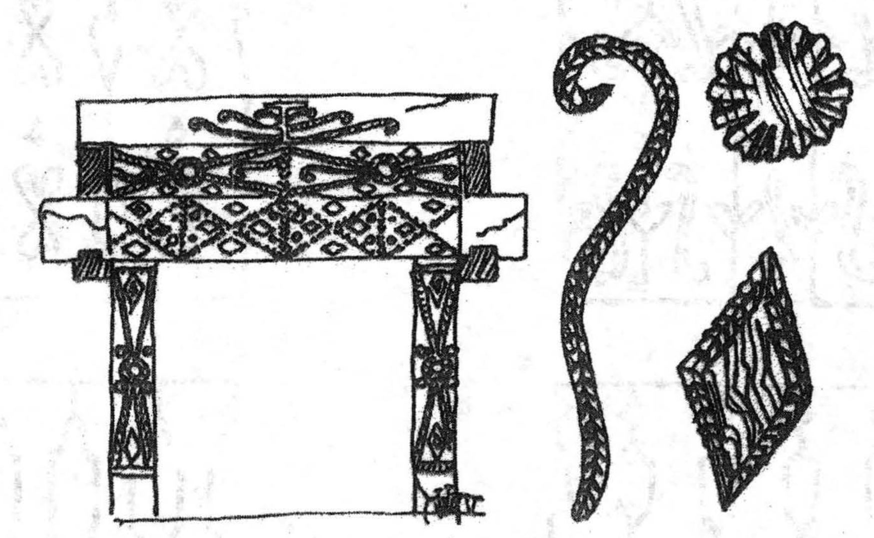
Fig. IV. Traforaje de parmalâc
(după Ion Drăgoiescu, Lia Stoica Vasilescu, în **Oltenia**, 1974, pl. VI)



Intrarea în ogeagul bordeiului
Lica Ion Radu Diaconu Ilie - Celaru
(după Gheorghe Focșa)



Intrarea în ogeagul bordeiului Gh.
M. Ghiritescu - Apele Vii
(după Gheorghe Focșa)



Intrarea în bordeiul Șerban - Drăghiceni și
detalii de ornament (piesele în Muzeul satului,
București (după Gheorghe Focșa)

Fig. V. Motive decorative specifice bordielor oltenești
(după Gheorghe Focșa)

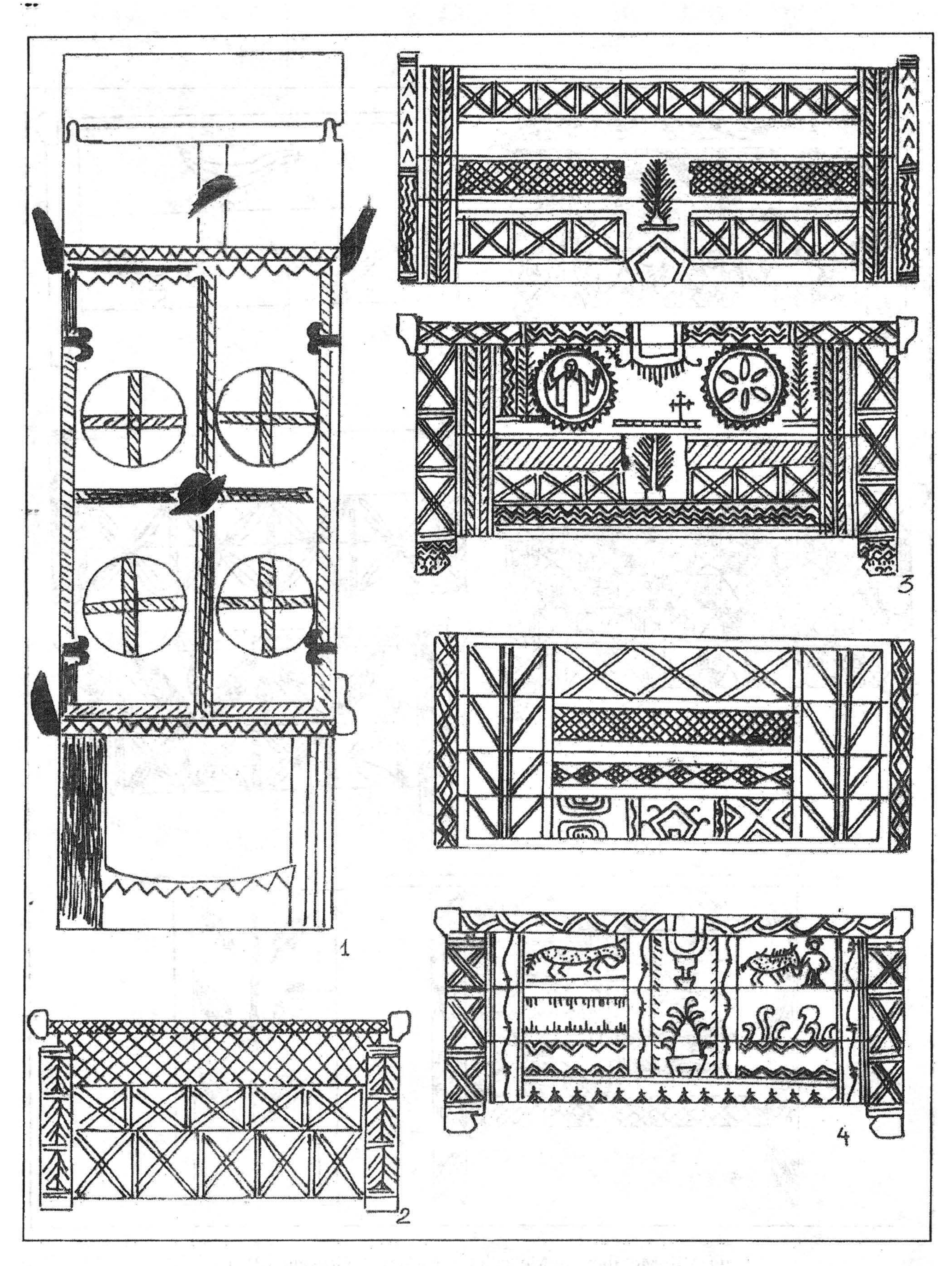


Fig. VI. Piese de mobilier din Mehedinți : dulap din Isverna (1);
lăzi de zestre din Băluța (2) și Obârșia Cloșani (3-4)

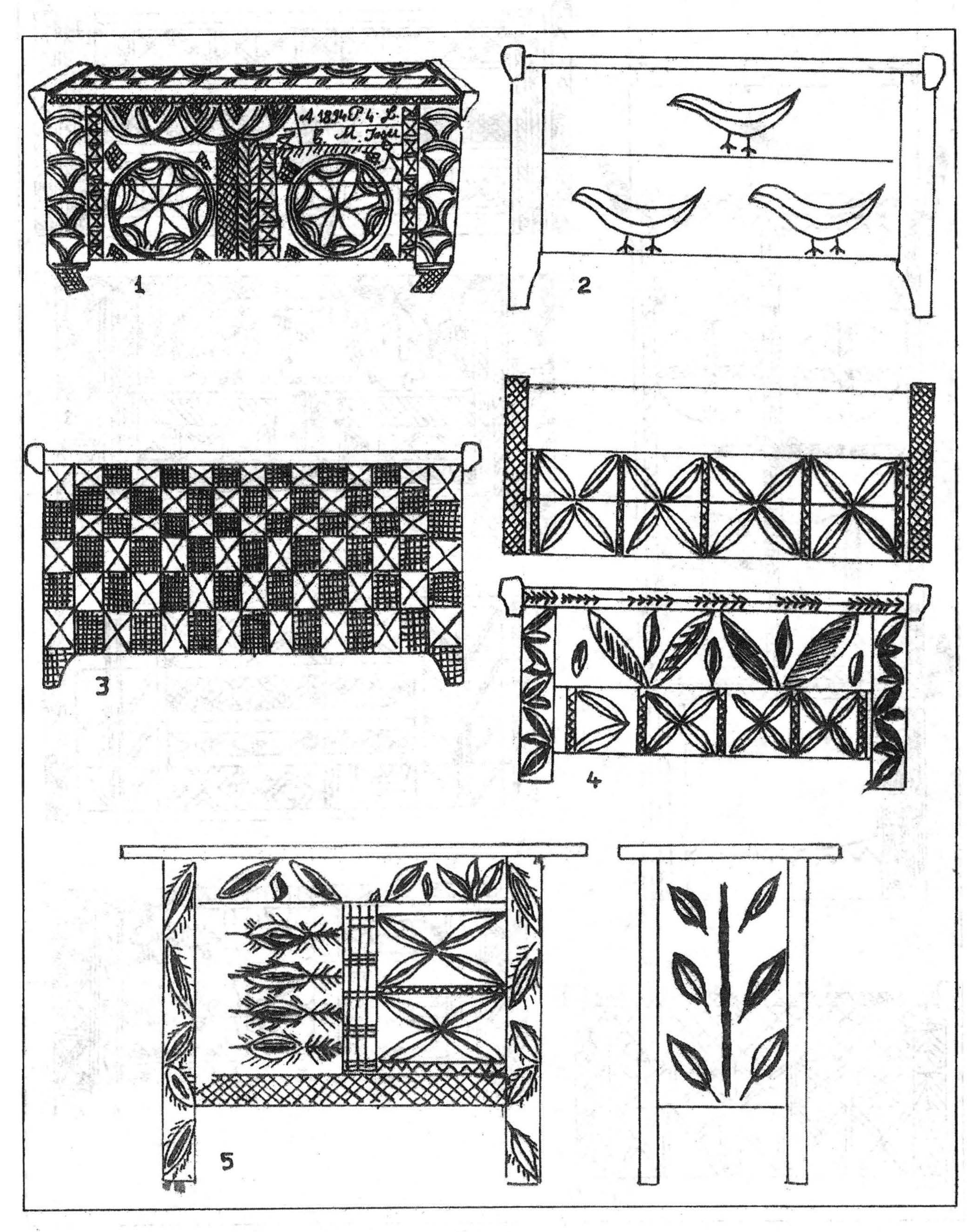


Fig. VII. Mobilier din Mehedinți : Șișești (1); Gornenți (2) și
Gorj : Polovragi (3), Motru Sec (4-5)

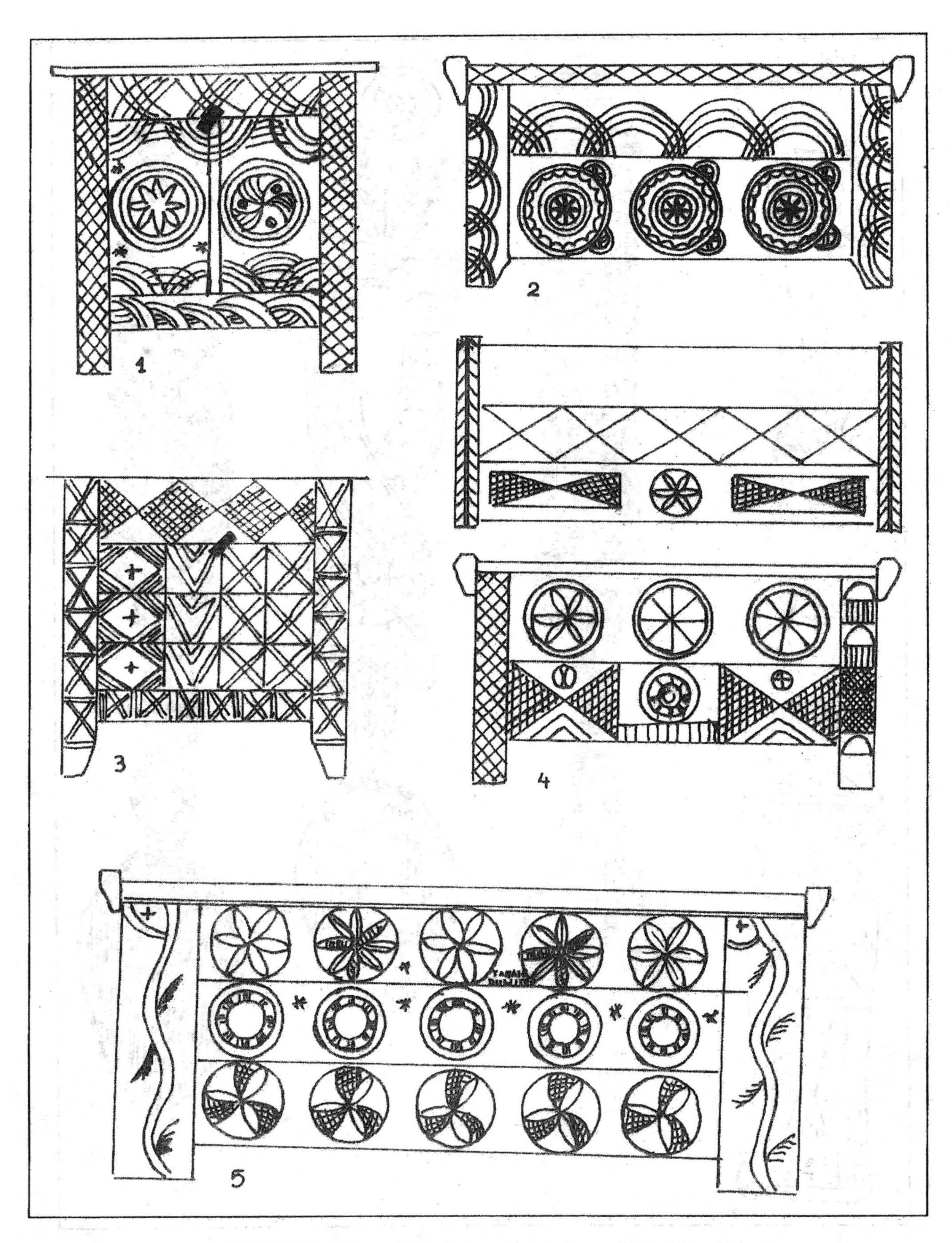


Fig. VIII. Mobilier din Vâlcea : Frâncești (1), Cerna (2, 4), Urșani (3, 5)

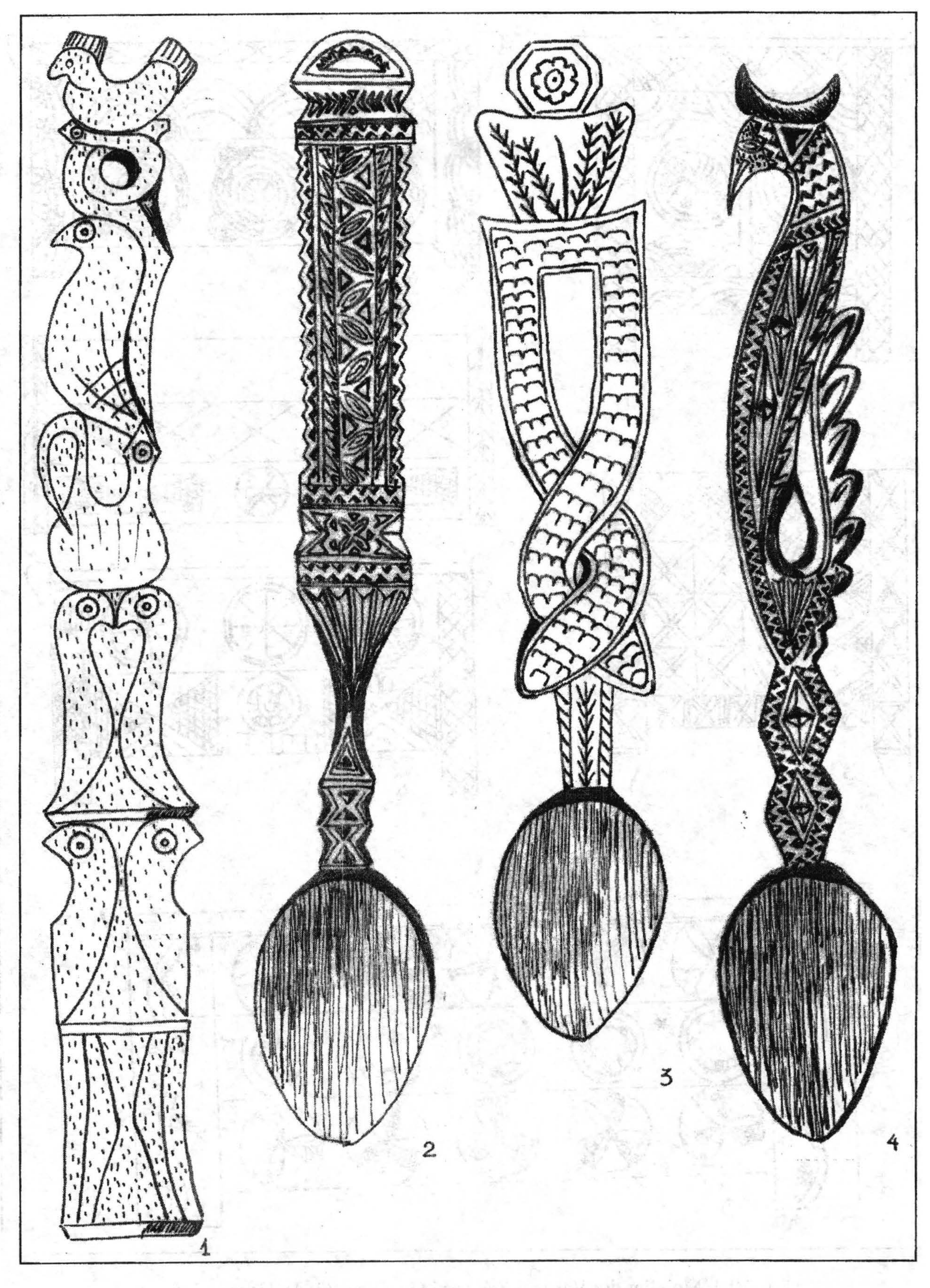


Fig. IX. Linguri ornamentale din Gorj (1) și Vâlcea (2-4)

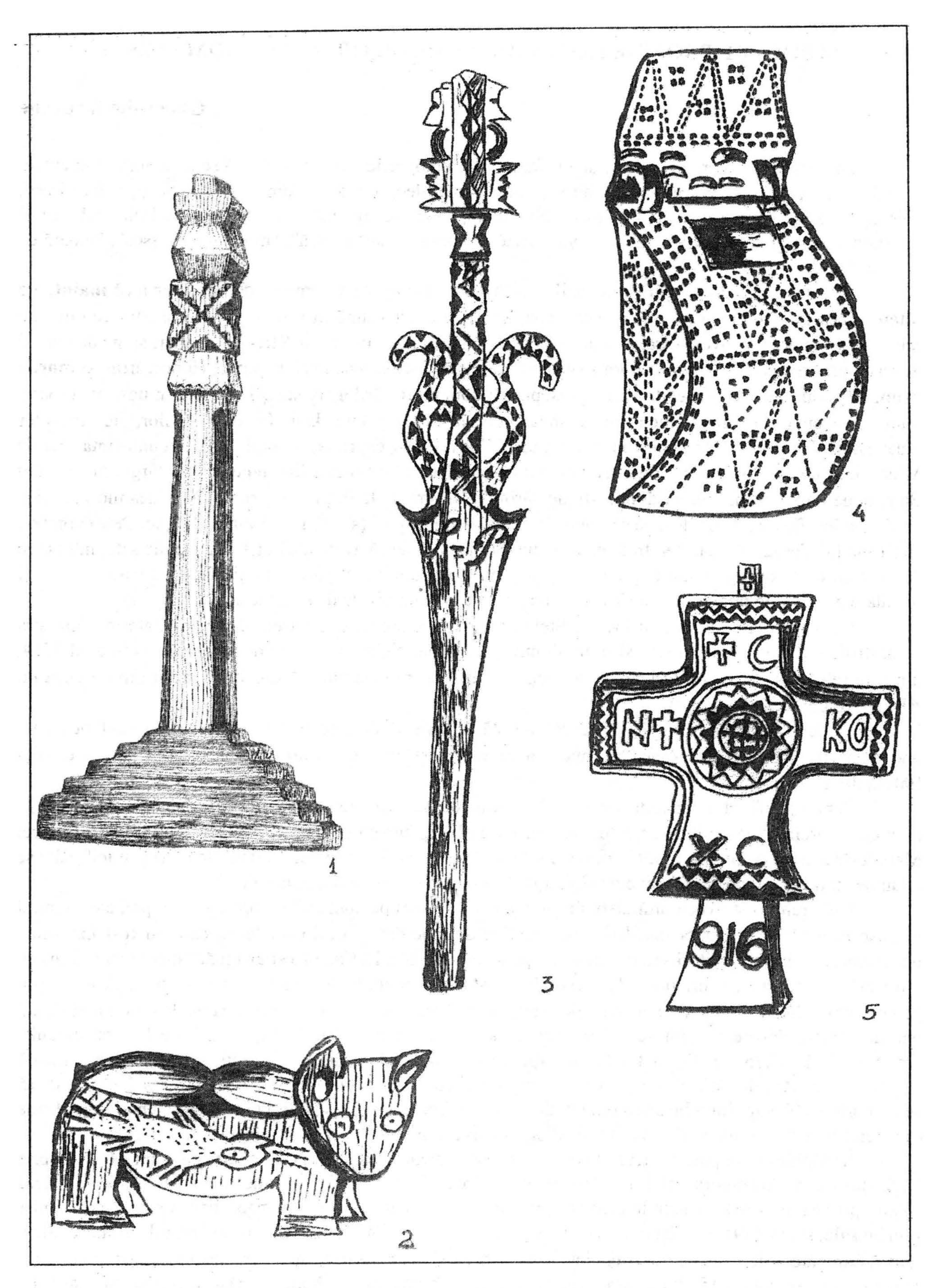


Fig. X. 1. Picior de pat - Gorj (după Elena Udriște); 2. Solniță - Gorj; 3. Furcă de tors - Gorj; 4. Sărăriță - Vâlcea; 5 Pistornic - Vâlcea

FORME DE PROPRIETATE ASUPRA MORILOR DE APĂ ROMÂNEȘTI

Gheorghe Iordache

Analiza documentelor istorice și a informațiilor etnografice de teren lasă să se înțeleagă că în cursul evului mediu românesc morile de apă au fost valorificate deopotrivă pe domeniile domnești, mănăstirești, boierești, ca și în satele cu țărani liberi. Nu întâmplător, documentele vremii sau tradiția orală au și imortalizat sintagme de genul: "moară domnească", "moară mănăstirească", "moară boierească", "moară de moștină" etc.

Să reținem că privilegiile voievozilor asupra morilor apar consemnate documentar încă **înainte de întemeierea statelor românești.** În acest sens, avem de bună seamă în vedere, izvoarele istorice din care reiese că voievodul Litovoi și fratele său, Bărbat, dispuneau deja, în sec. al XIII-lea, de mari sume de bani și de oaste proprie, că în voievodatul lor exista o organizare fiscală bine pusă la punct, că pescăriile și **morile proprii** le aduceau venituri certe.[1] E de presupus că domnitorii țărilor românești se aflau în posesia a foarte multe sate cu mori, din moment ce își îngăduiau să facă repetate danii fie mănăstirilor, fie supușilor îndatoritori. De pildă, Petru voievod - domn al Moldovei - își exprima, în anul 1448, recunoștința față de Mihail Logofăt, care-l slujise "drept și credincios" și-i dăruia "locul **morilor noastre** din târgul nostru, din Baia, unde a fost **vechile mori domnești** ale părinților noștri și ale fraților noștri, ca să-și facă mori și orice va fi voia lui, fie torcătorie de lână sau piue de sumane sau stupa." (s.n.)[2]. La 15 iulie 1448, tot Petru voievod confirma lui Cernat ploscarul și fratelui acestuia, Ștefan, o imensă avere alcătuită din zeci de sate, între care "Găunoasa de la obârșie până la gură . . . și iezerul Covurluiului cu gârla . . . și gârla Flămânzilor . . . și jumătate din **morile noastre** de la Covurlui, de pe Prut . . ., din pivele de sumane . . ."[3]

Cum vom arăta ceva mai încolo, Ștefan cel Mare a probat o neîntrecută generozitate în a înzestra mănăstirile adeseori chiar cu sate și **mori domnești.** Să mai cităm un act moldovenesc, emis în anul 1554, din care reiese că, în ținutul Orheiului, se făcuseră iazuri și se construiseră **mori domnești** din porunca lui Alexandru Lăpușneanu.[4]

Și domnitorii din Țara Românească au stăpânit **mori domnești.** Exemplificăm acest fapt cu un document din 1630, în care sunt pomenite **morile domnești** de lângă Curte (aproape de biserica Domnița Bălașa din București)[5].

Sunt indicii că la **morile domnești** slujeau obligatoriu, un număr de zile, supușii domniei. O asemenea sarcină față de domnie este atestată, între altele, într-un document din 1505, prin care Radu cel Mare întărea unor demnitari feudali munți și sate, îi scutea de toate "slujbele și dăjdiile mari și mici", câte se aflau pe atunci în practică inclusive de obligația de a lucra la "morile domniei sale."[6]

Din vremuri străvechi **mănăstirile** și-au amenajat mori pe domeniile proprii. Cu timpul, ele au intrat în posesia deplină și asupra instalațiilor hidraulice de măcinat aflate în satele cu care au fost înzestrate necontenit de către domnitori sau de către alte persoane înavute. Datina înzestrării mănăstirilor cu așezări cu mori ori cu vaduri de mori **precede întemeierea statelor feudale** și a fost general răspândită în spațiul geografic românesc. Temeiul unei astfel de asertiuni îl găsim, între altele, în aceea că unele dintre cele dintâi mărturii scrise despre români se referă tocmai la o atare uzanță. Bunăoară, cu privire la Transilvania, amintim că, în 1275, un fiu al lui Micula din Călata (jud. Cluj) dăruia bisericii din Mănăștur o moară construită de părinții săi[7], că moșia Cuci - împreună cu "morile și heleșteiele sale" - era întărită, la 15 septembrie 1339, capitlului bisericii din Oradea, iar la 8 februarie 1345 capitlul bisericii din Oradea confirma transferul mai multor moșii din comitatul Alba, care aveau pe ele <<locuri de moară>>[8].

În Moldova, se pare că actul dintâi în care se pomenește o moară este chiar acela din 31 octombrie 1402, prin care Alexandru cel Bun înzestra mănăstirea Moldovița cu două mori.[9] În 1430, și mănăstirea Neamț primea mori <<care sunt la Baia>>[10]; în 1462, Ștefan cel Mare dăruia mănăstirii Bistrița unele dintre **morile sale,** iar în 1491, același domnitor întărea mănăstirii Tazlău, satul Flocești, în hotarul căruia se afla o moară cumpărată de însuși autorul daniei.[11] Mănăstirea Humor primea satul Feredeianii, cu iaz și cu mori, printr-un act semnat, în 1562, de către Despot Vodă, iar egumenul și soborul mănăstirii Neamț căpătau, la 7 iunie 1616, satul Buhainții, cu formula: <<Și să aibă ei a-și aduna vecinii lor și să facă mori și heleșteie>>.[12]

În Țara Românească, Mircea cel Bătrân înzestra mănăstirea Cozia, în anul 1388, cu o moară în hotarul Piteștilor și o alta la Râmnic.[13] În 1516, sunt întărite mănăstirii Govora "două mori și un vad" din

satul Leotești.[14] ÎN 1525, Radu de la Afumați dăruia Episcopiei de Buzău: 3 mori de pe Iazul Morilor de la Buzău. În schimbul satului Scoașul, în 1535, satul Fălcoiu este dat - cu vii și cu trei mori, mănăstirii Argeș.[15]

Firește că năzuința noastră nu este aceea de a prezenta cât mai multe documente care să ateste înzestrările continue ale mănăstirilor cu mori, în cursul epocii feudale. Pentru a sugera, totuși, frecvența succesiunii lor în timp și aria largă a stăpânirilor mănăstirești, vom cita câteva dintre documentele aflate în Arhivele Statului din Râmnicu Vâlcea și care vizează perioada 1604-1667. Astfel, în 1604, mănăstirea Cozia primea satele Cușmirul și Prestolul (din Mehedinți) cu "... viile și morile care au fost bătrâne și drepte ocine de moșie." Din 1625 datează un document mai aparte, pentru că vorbește despre înzestrarea mănăstirii Cozia cu morile mănăstirii Codmeana (jud. Argeș). În 1632, e pomenită moara Episcopiei de Râmnic; în 1633, se întărește mănăstirii Slătioarele vadul de moară din Stolniceni (Vâlcea); în 1634, satul Nănișăști (Argeș) e închinat cu moară cu tot mănăstirii Govora; în 1636, sunt citate "două vaduri de moară la Râmnic ale mănăstirii Govora, în Ulița Oprii vistierul, unde a fost moara lui Vlad"; în 1638, moara de la Cătălui (sat dispărut din județul Ialomița) e dăruită mănăstirii Cozia de către Matei Basarab; în 1661, monahul Onofrie din satul Luncani (Muscel) și fiul său Stoian oferă egumenului Efrem și întregului sobor de la mănăstirea Cozia partea lor de moșie din Luncani (cu arături, pomet, vii, pește, vaduri cu mori, dârste și tot venitul); în 1662, Ivașcu Ceparu, mare serdar, dăruiește Episcopiei un vad de moară pe apa Râmnicului, iar în 1667, satul Dobrueni (Vâlcea) e închinat mănăstirii Arnota, cu vaduri cu moară.[16]

De timpuriu sunt evocate în izvoarele scrise și **drepturile de proprietate ale feudalilor asupra morilor de pe domeniile lor.** Bunăoară, dintr-un act emis în 10 aprilie 1332 aflăm că pe moșia satului Jucu (jud. Cluj) se găseau mai multe heleșteie, unele cu stăvilare de mori "un vechi stăvilar al morii comitelui Ștefan"; "stăvilarul de lângă un heleșteu al numitului comite Ștefan spre miazăzi"; "un alt stăvilar" spre miazănoapte etc.[17] Într-un alt act, din 17 ianuarie 1334, se amintesc locul cu moara și două heleșteie de pe moșia Bonț (jud. Cluj), ce aparțineau comitelui Nicolae.[18]

În Moldova, Eremia Movilă întărea - la 19 februarie 1604 - lui Eremia Bâscanul **uricarul** ocină la Botești <<cu loc de mori>>.[19] În 1620 i se întăresc mai multe ocini și lui Costea Bucioc (vornic), între care <<Tribisăuți, cu heleștei și cu mori în pârâul Drabiștii, și satul Dimidenii, cu heleștei și cu mori întru același pârău, și giumătate de sat Măndicăuți, partea din sus, cu heleștei, și trei părți din satul Carlacăului, cu heleștei, și satul Romancăuțâi, iarăși cu heleștei pe Drabiștea, și satul Marcovățu, pre pârău Racovăț cu heleștei și cu mori ... și cu heleștei și cu mori în Ciuhur.>>[20]

Fie prin cumpărări, fie prin alte mijloace (bunăoară **înfrățirea de moșie**), cei bogați persistau în efortul de a-și extinde avuția, de a intra în posesia a cât mai multe instalații de măcinat. Așa procedează, de pildă, marele paharnic Stanciu și cu fiii săi, care - prin "înfrățirea de moșie" și prin cumpărătură - obțin "... ocină în Pârcicovenii de Jos (jud. Olt, n.n.), jumătate din jos de sat numită Funia Bivoliței, însă partea lui Stoicheță și a fraților săi anume: Luca și Radul și Stoica și Necoară și Vasile și popa Luca, toate părțile lor oricât se va alege din camp și din pădure și din **apă cu vaduri de mori** și din vatra satului și de peste tot hotarul, pentru că acești oameni mai sus-ziși au fost toți cnezi și apoi ei înșiși de bună voia lor și fără nici o silă s-au vândut cinstitului și dregătorului domniei mele mai sus spus, lui jupan Stanciul mare paharnic, cu toate părțile lor de ocină, ca să-i fie lui vecini, pentru 17600 aspri gata."[21]

De regulă, țăranii de pe moșiile domnești, mănăstirești sau domeniale (boierești) lucrau, în contul zilelor de plată, la facerea morilor și a iazurilor acestora. Stăpânul de moșie era însă acela care hotăra refacerea morilor sau construirea unei instalații noi. El cumpăra pietrele de moară, da lemnul sau piatra de construcție, angaja constructori pricepuți. Lucrările de întreținere (curățirea albiei iazurilor, spargerea gheții etc.) se executau, adeseori, în conformitate cu obiceiul pământului, care prevedea participarea benevolă a capilor de familie ce compuneau obștea sătească. În schimbul măcinatului, țăranilor aserviți li se lua **vamă (uium).** Alteori, plateau o taxă. De exemplu, în secolele X-XVI, țăranilor care utilizau mori de pe domeniul cetății Bran li se percepea <<proventus molerum>>.[22] Tot așa, locuitorii din Comănești și Dărmănești (jud. Bacău) dădeau de fiecare moară pe care o aveau pe moșia boierească, în anul 1831, câte patru **mierte de păpușoi.**[23]

N-au lipsit nici cazurile când înșiși țăranii aserviți aveau mori în stăpânire. De pildă, din conscrierea urbarială din 1779 se deduce că morile de la Lugașu de Sus, Tinăud, Cuieșd (Bihor) erau deținute de către un iobag, pe când acelea de la Peștiș, Bratca, Bălnaca, Groși, Luncșoara (Bihor) se aflau în proprietatea comună a iobagilor din fiecare localitate. Alte surse documentare de la sfârșitul sec. al XVIII-lea

lasă să se întrevadă că moara de la Vadu Crişului era stăpânită în comun atât de către feudal cât şi de iobagii satului.[24]

Uneori, proprietarii de moşii îşi arendau morile pe o dare, care se numea **adietul** morilor şi care consta, în Moldova, în **10 mierţe păpuşoi pe an.** Prin mijloace silnice, arendaşul scotea însă o cantitate dublă de la fiecare moară.[25]

În satele libere (de **moşneni** sau **răzeşi**) morile au fost exploatate în devălmăşie sau se aflau în proprietatea câte unui component al obştii. Izvoarele istorice coroborate cu cele etnografice fac posibilă presupunerea că **forma de stăpânire în devălmăşie a morilor câştigă în preponderenţă pe măsură ce coborâm în timp.** Mai cu seamă dreptul de proprietate asupra morilor al tuturor descendenţilor unui strămoş comun apare consemnat de timpuriu în documentele istorice, iar **uzanţa pare a fi fost general răspândită pe cuprinsul României.** De exemplu, într-un document care datează din 1288 se arată că moara de la Seleuş (jud. Arad) se afla în stăpânirea celor şapte fii ai lui Damian.[26] De fapt, în numeroase acte de vânzare-cumpărare din Transilvania secolelor XIII-XIV apar formule de genul "jumătate din mori", "o treime din moară", "jumătatea noastră de moară", care evidenţiază proprietatea comună asupra instalaţiilor în discuţie.[27] S-ar putea ca în faza satului arhaic devălmaş, morile să se fi aflat chiar în stăpânirea întregii obşti săteşti. Odată cu trecerea la cea de-a doua etapă de evoluţie a obştii libere, aceea a satului devălmaş, evoluat de tip umblător pe bătrâni, s-a accentuat însă procesul de stăpânire a morilor pe **neamuri de oameni** descinşi din câte un strămoş considerat a fi fost fondator de sat. De aceea, din majoritatea documentelor istorice emise în Moldova şi Ţara Românească, care se referă la sate libere, reiese că - **începând de prin secolul al XVI-lea** - divizarea moşiei săteşti se făcuse în atâtea **curele (funii, fâşii)** câte neamuri de oameni fuseseră întrevăzute în sat şi în aşa fel ca mai fiecare ceată de neam să fi avut acces la vad de moară.

O puternică tradiţie a stăpânirii morilor în devălmăşie în strictă conformitate cu prevederi îndătinate în dreptul cutumiar, s-a păstrat până de curând îndeosebi în Banat şi în nord-vestul, nordul Olteniei. Pentru luminarea felului cum se concretiza acest **tip arhaic de proprietate,** vom oferi câteva exemple dintre cele mai peremptorii, datorate cercetărilor etnografice de teren. Astfel, în satele moşneneşti din nordul Olteniei, morile se stăpâneau **pe neamuri.** Dreptul de **părtaş,** se moştenea din tată-n fiu. Toţi cei cu pământ în dreptul vadului, de unde începea apa să se mărească, aveau cotă-parte la moară în funcţie de lăţimea terenului.[28] În Iloviţa (jud. Mehedinţi) au funcţionat mai multe **mori de moştină** ("moştenire") pe Bahna şi Racovăţ: a Crângulenilor (dispărută în 1910, când a fost o revărsare de ape care a distrus-o); **a lui Bobosceanu** (se afla sus pe Racovăţ; ea măcina şi lucra pentru tot satul, pe uium, bani); **a Prejnenilor** (pe Bahna; era cea mai veche; asupra ei aveau drept Gherceştii); **a Bălăbăneştilor** (pe Racovăţ); **a Câinicenilor** (construită pe **trupul lor de moştină;** primea apa de la Bahna şi Craina); **a Lunguleştilor** (la intersecţia Bahnei cu Racovăţul). Pe baza informaţiilor etnografice de teren culese de noi în anul 1966, se poate spune că moara Câinicenilor mai funcţiona încă la acea vreme şi aparţinea la doi fraţi (Dumitru şi Ilie), care o împărţeau "cu săptămâna". Ei se numeau **rândaşi**. Când se schimbau, ziceau: "s-au schimbat rândaşii". În afara lor, la moară mai măcinau alţi săteni care dădeau vamă: un **capeţ** la **baniţa** de 15 kg. **Rândaşii** plateau **uium** satului, după cum "pica la moară." Iarna, apa îngheţa, iar vara, seca. În consecinţă, moara mergea doar toamna şi primavera. Ilie Căiniceanu avea o fiică căsătorită şi ea primise "drept" în "rândul tatălui ei." Dumitru Căiniceanu nu avea copii şi de aceea "îşi putea da dreptul" la mai mulţi străini de neam. Dacă se întâmpla ca moara să se defecteze, **rândaşul** aflat la rând rămânea în pierdere. **Schimbarea rândului** se făcea duminica la 12. Când pietrele se ştergeau, urma **ferecatul** sau **regulatul** lor, iar operaţia o efectua fiecare **în rândul lui. Rândaşul** repartiza oamenii să macine. Ei îşi aduceau din vreme **tăgârţele, sacii, foile (foalele)** cu grăunţe şi rândaşul **le da rând.** Uneori, când era **gloată**, tăgârţele stăteau şi o săptămână la moară, până li **se da rând.**

Despre moara Crânguleştilor se mai ştia, în 1966, că fusese făcută de **moş** Crâng Pătru, cu circa 150 de ani mai înainte, că acesta avusese 6 copii care primiseră **rând** şi că lor **li se lipiseră, la rând,** şi alte neamuri.

Moara Lunguleştilor fusese construită de **moş** Dumitru Lungu. În afara lui, **se mai rânduiau** la moară Ilie Mercioni, Dumitru Mercioni şi Constantin Piţigă (zis Nicuţă), care pătrunseseră în neam prin căsătorii. Fiecăruia dintre cei patru îi revenea o **săptămână de rândaş,** iar schimbarea rândului avea loc duminica (la amiază). Ilie Mercioni împărţea săptămâna de rând cu cei doi fii, iar după moartea sa aceştia

erau rândași câte **jumătate de rând.** Și Dumitru Mercioni avusese doi copii: un băiat și o fată, dar flăcăul murise și fata rămăsese "să țină moara" toată săptămâna. Ceilalți doi **rândași** (Constantin Pițigă și Dumitru Lungu), pentru că aveau câte doi urmași căsătoriți, își împărțeau **săptămâna de rândaș** cu aceștia.

Dacă se întâmpla ca un rândaș să fie dăruit cu mai mulți urmași, el împărțea săptămâna la numărul acestora. Tatăl copiilor își pierdea rândul când renunța la el în favoarea copiilor, dar el rămânea stăpânul de drept al rândului până murea. De aceea, când se simțea înșelat în așteptări, putea să-și reia dreptul la rând și chiar să-l vândă. Urmașii îl moșteneau cu adevărat numai după moarte. Se întâmpla uneori ca un rândaș să doneze sau să vândă o parte din rând la nepoți (1,2 zile din rând). Partea respective se scădea din rândul său.

Când se vindea rândul la moară, era absolut necesar consimțământul celorlalți parteneri de rând sau al celorlalți rândași.

În afara **morilor de moștină**, în zona Porțile de Fier au fost înregistrate și **mori de ispreagă** sau de **tărășie** care aparțineau câtorva săteni ce posedau **plaț** ("loc de așezare a morii") și **cădere de apă** pentru construirea unei mori. Ei se asociau, clădeau moara și o foloseau cu rândul. Spre deosebire de **rândașii** de la **morile de moștină**, cei de la **morile de ispreagă** se numeau **spregași.**[29]

În sfârșit, în satele mehedințene de moșneni se întâlneau și mori care aveau un singur proprietar și la care oamenii satului măcinau **la rând** și dădeau vamă 1½ kg la 30 kg de măciniș.[30]

De precizat că mori **de moștină, de ispreagă** sau ale unui singur proprietar au existat în toate satele de moșneni din Mehedinți și că tradiția funcționării lor s-a păstrat până nu demult. De pildă, în Ponoarele erau cunoscute până de curând 9 mori: a Bălăucenilor, a Ponorenilor, a Ponorenilor și a Bălăucenilor (prin înrudire, Bălăucenii căpătaseră rând la moara Ponorenilor), a Bălăucenilor și Ponorenilor (de data aceasta, cineva dintre Ponoreni pătrunsese ca rândaș la moara Bălăucenilor), a Răiculeștilor, Nebunilor, Martinească, a Tihoilor, Crăcucenilor, Tudorei. Și în Colibași (comuna Malovăț) s-au înregistrat date etnografice despre morile: Bobâicenilor, Anghelească, Bălănească, Vișinească (sau "Spânzurata" - mai funcționau în 1978), Grădioască, Crăciunească și a Neamțului.[31]

Mare însemnătate prezintă faptul că până și în unele zone ale Maramureșului a supraviețuit uzanța străveche a stăpânirii morilor în devălmășie. Citãm cazul morii Pintenilor (din Țara Lăpușului) care avea "proprietary pe Ungur Ion (cu 2 săptămâni la distanță de 10 săptămâni), pe Ungur Vasile (cu 2 săptămâni la fiecare 10 săptămâni, pe care le-a împărțit la cei cinci copii ai săi), pe Ungur Dumitru (cu 2 săptămâni la fiecare 10 săptămâni)."[32] Tot așa, în Săliștea (jud. Sibiu) mai funcționau, la începutul secolului al XX-lea, 6 mori hidraulice **proprietate de obște** și doar o moară aflată în stăpânirea unei singure personae.[33]

În Banat s-a materializat, cu o impresionantă consecvență, obiceiul pământului al **ortăcirii** mai multor capi de familie la construirea și întreținerea unor mori. Potrivit informațiilor etnografice de teren, numărul **ortăcirilor** putea varia între 2 și 47. De obicei, la amenajarea unei instalații noi se asociau 6,12,18 sau 24 capi de familie, pentru a-și împărți mai echitabil drepturile. În funcție de obligațiile egale, ortacii aveau și drepturi egale de **rândași.** În mod current, **rândul** dura 24 de ore și "se stabilea de comun acord, în momentul construirii acesteia (adică a morii; n.n.) și nu era încălcat niciodată. Dacă unul dintre ortaci nu măcina când îi venea rândul nimeni nu intra în moară fără acordul său. De obicei, rândul se ceda doar între rudele foarte apropiate, atunci când era absolut necesar."[34]

În raport cu numărul ortacilor fiecărei mori, **rândul** putea să revină de 2 ori a câte trei zile pe săptămână, odată pe săptămână, odată pe lună etc. Treptat, scădea numărul zilelor de rând ale ortacilor, din cauza divizărilor impuse de intrarea la rând a moștenitorilor. Din secolul al XIX-lea, s-au înmulțit și vânzările de cote-părți din rând, care au accentuat fărâmițarea dreptului de măcinat. "S-a ajuns astfel de la diviziunile de 1/4 sau 1/7 la fracțiuni precum 1/264. Deoarece rândul la moară a constituit și dotă oferită la căsătorie, frecvent apar cazuri când un rândaș era ortac la mai multe mori, uneori în localități diferite. Astfel, locuitorii din Dalboșeț, aveau rând la morile din Maceriș, sau Lăpușnic, iar din Ravensca la Șopotul Nou."[35]

În închiderea sumarei noastre expuneri, subliniem încă odată că ființarea morilor voievodale (domnești), mănăstirești și boierești (domeniale) în spațiul geografic românesc avea deja o certă tradiție chiar înainte de întemeierea statelor feudale românești.

Pe de altă parte, să reținem că în satele cu țărani liberi (moșneni sau răzeși) s-a concretizat și s-a perpetuat de-a lungul veacurilor o și mai arhaică modalitate de stăpânire a morilor de apă, anume aceea pe "neamuri de oameni" sau pe "cete de neam". Potrivit unei atare soluții, care își găsește temeiul în dreptul cutumiar, toți descendenții unui strămoș proprietar de moară căpătau rând la moara respectivă moștenind-o

pe cote-părţi. Iniţial egale, drepturile de moştenire se diferenţiau cu timpul, în funcţie de numărul urmaşilor fiecărei încrengături de moştenitori. În consecinţă, se înainta spre o împărţire complicată şi rafinată a cotelor-părţi de proprietate, dar care rămânea necontenit dreaptă. Mai surprinde forţa cu care s-au conservat până de curând, în unele zone ale ţării asemenea atât de arhaice, dar şi de ingenioase posibilităţi de materializare a proprietăţii asupra morilor de apă. În plus, atestarea destul de recentă a acestei forme de proprietate în zone izolate ale României (bunăoară, în nordul, nord-vestul Olteniei, dar şi în Maramureş) reprezintă un indiciu sigur că, pe vremuri, stăpânirea morilor pe "cete de neam" trebuie să fi fost mult mai extinsă, poate chiar cvasigeneral răspândită.

FORMS OF OWNERSHIP OVER ROMANIAN WATERMILLLS

The Watermills knew a large spreading both on princely and aristocratic estates or in serf villages. Historical document certify this statement. The study presents these documents in order to define the forms of ownership over Roumanian watermills.

NOTE

1. P. Panaitescu, **Interpretări româneşti**, Bucureşti, 1947, p.42-43.
2. **D.I.R., veacul XIV, XV, A. Moldova**, vol.I (1384-1475), Bucureşti, Ed. Academiei, 1954, p.228.
3. Constantin Giurescu, **Istoria pescuitului şi a pisciculturii în România**, Bucureşti, Ed. Academiei, 1964, p.61-62.
4. **Ibidem,** p.154.
5. M. Botzan, **Apele în viaţa poporului român**, Bucureşti, Ed. Ceres, 1984, p.249-250.
6. **D.I.R., B. Ţara Românească**, vol.I (1501-1525), p.29, 34.
7. M. Botzan, **op.cit.**, p.243.
8. Constantin Giurescu, **op.cit.**, p.84-85.
9. Dorinel Ichim, **Instalaţii ale tehnicii populare din zona etnografică Trotuş**, în "Revista muzeelor şi monumentelor", nr.8, 1983, p.71.
10. M. Botzan, **op.cit.**, p.242.
11. Dorinel Ichim, **op.cit.**, p.71.
12. Constantin C. Giurescu, **op.cit.**, p.127-128; 135.
13. *** **Tezaur medieval vâlcean. Catalogul documentelor de la Arhivele Statului din Rm.Vâlcea (1388-1715)**, vol.I, Bucureşti, 1983, p.19.
14. **D.I.R., B. Ţara Românească**, vol.I (1501-1525), p.129.
15. **Ibidem**, vol.II (1526-1550), p.178.
16. Pentru toate datele, vezi *** **Tezaur medieval vâlcean ...**, p.88,111,125,128,135,143, 145,202,204,217.
17. Constantin C. Giurescu, **op.cit.**, p.84.
18. **Ibidem.**
19. **Ibidem**, p.129.
20. **Ibidem**, p.161.
21. **D.I.R., B. Ţara Românească, veacul XVII**, vol.I, p.461-462.
22. Georgeta Stoica, Olivia Moraru, **Zona etnografică Bran**, Bucureşti, Ed. Sport-Turism, 1981, p.45.
23. Dorinel Ichim, **op.cit.**, p.71.
24. Tereza Mozes, **Zona etnografică Crişul Repede**, Bucureşti, Ed. Sport-Turism, 1984, p.109.
25. Ion Chelcea, **Morăritul în zona Bicaz**, în "Etnografia Văii Bistriţei. Zona Bicaz", Piatra Neamţ, 1973, p.422.
26. M. Botzan, **op.cit.**, p.243.
27. Romulus Oşianu, **Mărturii de interes etnografic cuprinse în documentele istorice transilvănene**, în "A.M.E.T.", Cluj-Napoca, 1975, p.90.

28. Vezi, mai cu seamă, V. Cărăbiș, **Mori și pive pe Valea Jaleșului (Gorj) în secolul al XVII-lea**, în "Studii. Revistă de istorie", an XV (1962), nr.4.
29. Inf. de teren, Gura Văii, Mehedinți, 1966.
30. Amintim, în acest sens, moara Prejneanu din Ilovița, care mai dăinuia în 1966, sau cele cinci mori din Gura Văii, amenajate pe Jidoștița (ne referim la instalațiile lui Dică Mățoi, Dănilă Mățoi, Pătru Drăghici, Ștefan Bobașu și Ion Călimășanu - care au fost evocate curent pe durata cercetărilor întreprinse de noi în anul 1966).
31. Constantin Juan Petroi, **Expoziție itinerantă: Morile țărănești de apă din Mehedinți**, în "Revista muzeelor și monumentelor", nr.6, 1979, p.88.
32. Georgeta Stoica, Mihai Pop, **Zona etnografică Lăpuș**, București, Ed. Sport-Turism, 1984, p.63.
33. **Săliștea Sibiului – străveche vatră românească**, Sibiu, 1990, p.157.
34. Lidia Gaga, **Zona etnografică Almăj**, București, Ed. Sport-Turism, 1984, p.94.
35. **Ibidem.**

VALENȚE ETNOLOGICE ALE BOJULUI ÎN OLTENIA

Georgeta Nițu

Bojul, bojarii, bojii, bozul (Sambucus ebulus) este o plantă erbacee cu miros neplăcut din Fam. Caprifoliaceae. Tulpina dreaptă este acoperită cu mici excrescențe. Crește prin tufișuri și locurile cultivate, pe lângă garduri și drumuri, pe câmpuri și prin păduri. Înflorește în iulie-august.

Fructele – bace negre la coacere – erau întrebuințate la prepararea țuicii. Pentru îndepărtarea mirosului neplăcut, pe fundul alambicului se așeza un grătar împletit din nuiele de răchită[1]. Țuica din fructe de boji avea calități medicinale. Tot din fructe de boji, uneori în amestec cu mure, se preparau vinuri[2]. Cu fructe de boji, tescuite și lăsate la macerat două-trei zile, se colorau vinurile din struguri[3].

Ramurile cu frunze și flori, așezate prin casă și acareturi, alungau prin mirosul lor neplăcut insectele și rozătoarele. Cu fiertura acestor produse vegetale se curățau vitele de insectele parazite și se opăreau magaziile pentru a distruge gărgărițele[4].

Fructele bine coapte, culese toamna târziu sau primăvara, din cele rămase peste iarnă, pe câmpuri, erau folosite la vopsit. Sucul rezultat prin zdrobirea fructelor, în amestec cu piatră acră, oțet și spirt se întrebuința pentru imprimarea țesăturilor, meșteșug vechi, practicat în zona sudică a Olteniei și abandonat în primele decenii ale secolului nostru. Cu tipare de plumb, sau cositor, făcute de zlătari, înmuiate în vopseaua preparată se imprimau diferite modele pe țesăturile din pânză, fixate pe o suprafață plană, acoperită cu un strat subțire de cenușă[5]. Cu sucul obținut prin zdrobirea fructelor de boji se vopseau ouăle de Paști în verde și *muriu*[6]; cu el se *înfloreau* fluierele și se preparau cerneluri de scris. Cu fructe de boji, bine coapte și fierte în oțet, se vopseau lâna și bumbacul în nuanțe de albastru și violet[7].

Pentru a fi bune la prepararea leacurilor, ramurile cu frunze trebuiau culese în Ziua Crucii (14 septembrie), ramurile florifere, pe durata înfloririi, și fructele, toamna târziu. Cu fiertura din rădăcini („vine") și ramuri cu frunze se făceau băi în *mâlcaviță, scrântituri, umflături și răceli*[8]. În același scop, bojul se asocia cu caftalan, buruienile popii, pătlagină, pelin, pir, rostopască, troscot, rug, frunze de nuc, sare, tărâțe de grâu și balegă de cal[9]. Tot pentru dureri reumatice se utilizau cataplasme cu fiertură din rădăcini de boji, tătăneasă, pelinița, brusture, tărâțe de grâu, făină de secară și untdelemn[10] sau cu frunze și rădăcini de boji strivite în piuă; cataplasmele cu fiertură de boji aplicate pe burtă, constituiau un remediu împotriva urinării, prin somn, la copii; aplicate pe piele, sub cingătoare, ameliorau durerile de burtă. În *dalac*, cataplasmele se pregăteau cu rădăcini de boji zdrobite în piuă[11]. Pentru eliminarea viermilor intestinali, copiilor li se aplicau pe burtă cataplasme cu frunze de boji, pelin și usturoi, toate zdrobite în piuă. În râie, se făceau băi cu fiertura în zeamă de varză a materialelor vegetale provenite de la boji. În *frântură de vis*, se dădea o băutură din rădăcină de boji fiarta în vin[12] și, o alta, din frunze fierte în apă[13]. Ceaiurile din flori și siropurile din fructe de boji se recomandau bolnavilor de plămâni. Cu frunze de boji, proaspete sau fierte, uneori în amestec cu rug de mur, saramură și făină de porumb, se făceau cataplasme pentru rănile cu viermi și pentru cele provocate prin castrarea animalelor.

Folosirea bojului în practicile și ritualurile legate de sărbătorile de primăvară argumentează calitățile magice atribuite plantei despre care vorbim. Nu numai timpul săvârșirii acestor practici, caracterizat prin schimbări substanțiale în derularea vegetațională, dar și alăturarea unor elemente socotite primordiale – focul, apa și pământul – vorbesc despre valori magice definitorii, legate de început, de geneză, de regenerare, de purificare.

Trecerea de la un anotimp rece și întunecat, la un altul călduros și luminos relevă un nou context al activităților umane, cel de regenerare vegetațională, în care acțiunile cu destinație magică sunt frecvente și au ca scop apărarea gospodarilor și a bunurilor lor (gospodării, recolte, animale). La acestea se adaugă practicile de cinstire a strămoșilor, latura funerară fiind și cea care dă o notă de specificitate acestor activități.

Sfârșitul „câșlegilor" însemnează în calendarul popular, începutul primăverii, cu muncile specifice sezonului. Atunci se serbează „lăsatul secului de Paști", zi cunoscută în Oltenia sub denumirea de „aoleu molio". În seara acestei zile se aprindeau focuri din resturile vegetale strânse peste iarnă. În cercetările noastre de teren am întâlnit practica aprinderii focurilor și cu boji uscați[14]. După aprinderea focurilor urma „strigarea peste sat", formă de ironizare colectivă a celor necăsătoriți la timpul lor, leneși, imorali etc.

La Mucenici (9 martie), se aprindeau de asemenea focuri din resturile vegetale provenite din curățenia de primăvară făcută prin curți și grădini. În cercetările noastre de teren, am întâlnit și practica întrebuințării bojilor uscați[15]. Aprinderea focurilor în bătătura casei, prin pometuri, grădini și vii, afumarea cu trențe aprinse a picioarelor oamenilor și animalelor, bătutul pământului cu maiele, pregătirea unor colăcei, de

obicei cu formă antropomorfă, sunt acțiuni specifice începutului de an agrar când se incinerează simbolic spiritul iernii, făcând posibilă renașterea verii[16].

La Joimari, înaintea Paştelui, în Vâlcea, femeile se păstrau „curate" pentru întâmpinarea acestei zile. Din ziua precedentă, ele îşi trimiteau copiii să adune ramuri uscate de boji şi, la înapoiere, îi răsplăteau fie cu un *moşchior*, colac însemnat cu pristolnicul, fie cu un *poponete*, colac simplu, fără alte semne. În seara acestei zile, după ce terminau de copt pentru ziua de Paşti, femeile aprindeau focuri cu ramurile de boji adunate de copii şi, în jurul lor, aşezau scaune, oale cu apă, cu flori la mânuşe, în credința că sufletele morților vin să se odihnească să se încălzească şi să bea. Joi, de dimineață, ele aprindeau din nou focuri cu bojii rămaşi, în gospodărie şi la cimitir, fiecare la mormintele strămoşilor. La fântânile ale căror izvor se scurge la vale, la cele cu jgheaburi şi la apele curgătoare din imediata apropiere a aşezărilor în care locuiesc, femeile scoteau apă şi o vărsau pe poiană, menind-o morților. Unele spuneau: „să fie de sufletul cutăruia" şi altele răspundeau: „bogdaproste"[17]. În credințele populare se spune că acum vin sufletele morților de la Ierusalim şi, după un drum lung şi greu de şase săptămâni, sunt aşteptate să se odihnească şi să se răcorească, urmând să rămână în comunitățile cărora le-au aparținut până la Duminica Rusaliilor[18].

În Mehedinți, focurile de Joimari, se făceau fie cu lemne de alun, fie cu lemne de alun şi boj, fie numai cu ramuri de boji. Dimineața, până în răsăritul soarelui, femeile scoteau mai multe ciuturi cu apă din fântâni sau din pâraie pe care, după ce le meneau morților, le aruncau pe poienile de lângă fântâni, pe jgheabul acestora sau pe iarba de lângă pâraie. La întoarcerea acasă, ele vărsau apa din găleata umplută la fântână şi aprindeau focuri cu boji în bătătura casei, bine curățată. Focurile se înconjurau de trei ori, vărsând apa din găleată şi menind-o morților pe care îi are fiecare. Lângă foc se aşezau scaune şi ulcele cu apă. Apoi, focul împreună cu un colac se dădeau de pomană unui copil[19]. Peste foc se dădeau de pomană colaci şi o turtă de pâine pentru „cei rătăciți" (copiii născuți morți)[20]. În credințele populare din zonă se spune că acum vin sufletele morților, se aşază sub streşinile caselor şi rămân până la Sf. Gheorghe[21].

În Romanați, de miercuri seara, femeile se duceau la Olt sau la *vistiria* fântânilor (este vorba de acumurarea de apă la fântânile amenajate pe izvoare a căror apă curge la vale) şi, acolo, după ce curățau locul, îşi însemnau cu crengi de salcie arealul în care urma să aibă loc săvârşirea activităților magice, din a doua zi. Dis-de-dimineață, aprindeau lumânări, tămâiau şi vărsau apă pe care, mai întâi o meneau lui Dumnezeu şi Maicii Precista şi, numai după aceea, o dădeau de pomană morților pe care îi avea fiecare. Tot atunci pregăteau un *pom* sau *brad* – o creangă de pom împodobită cu flori[22].

În Dolj, femeile se sculau dis-de-dimineață, pe întuneric, înainte de răsăritul soarelui, măturau, tămâiau şi aprindeau focuri din boji uscați, în jurul cărora aşezau un vătrai, scaune, căni, ulcioare cu apă, legate cu fir roşu la mânuşă, pe care împreună cu colaci le împărțeau de sufletele morților. Focul împreună cu o turtă – *Joimărica* – se dădeau de pomană copiilor[23]. Şi aici se vărsa apa pe poienile de lângă fântâni sau pâraie şi se aprindeau lumânări. Focuri din boji se aprindeau şi la cimitire[24].

În Gorj, după ce focurile se treceau, jeraticul se trăgea pe lângă ulcelele pline cu apă[25].

În ceremonialul complex al paparudei, bojul are o însemnătate aparte, fiind elementul vegetal cel mai important în alcătuirea măştii verzi a personajului sau personajelor principale din ceata alcătuită cu acest prilej.

Vom încerca, prin sublinierea câtorva particularități ale ceremonialului să evidențiem rolul plantei şi însuşirile magice care îi sunt atribuite.

Dacă în timpurile mai îndepărtate, ceremonialul s-a organizat la o dată fixă – echinocțiul de primăvară[26] - cu timpul, nevoia permanentă de asigurare a condițiilor optime pentru derularea activităților specifice comunităților rurale a impus necesitatea unei dozări pluviometrice potrivite. Creştinismul a organizat toate aceste practici după Paşti sau în apropierea zilei de Sf. Gheorghe, mai cu seamă în zilele de marți sau joi, fapt de altfel precizat şi în incantațiile caracteristice ceremonialului: „... / Adu Doamne cheițele,/ Să descuiem ploile,/ De marți, până marți,/ Să nu contenați;/ De joi până joi/ Să dea nouă ploi,/..."[27]; „.../ De marți până marți,/ Plouă, Doamne, cu talaz.;/ De joi până joi,/ Plouă, Doamne, cu zoi;/..."[28].

Acțiunea magicului se putea prelungi în mai multe zile de joi: .../ În nouă joi,/ Să dea nouă ploi,/..."[29].

Mai recent, ceremonialul paparudei se organizează ori de câte ori timpul secetos prelungit presupune necesitatea ploilor.

Pentru invocarea divinității aducătoare de ploaie se formau cete ale căror componenți erau aleşi după criterii de vârstă, sex, puritate. Unele cete se compuneau numai din băieți, fapt mai des întâlnit în sate din zona subcarpatică a Olteniei, altele numai din fete, nelipsind nici cetele mixte. Toți aparțineau grupului de vârstă 6-12 ani, una din condiții fiind puritatea rituală. Ceata era condusă de un *ristovoi*[30] sau *vătaf*. Acesta se

ocupa, printre altele, de procurarea bojilor şi de actul ritual al îmbrăcării cu frunze a celui (celei) ales (alese) de a purta masca verde. Această acţiune avea loc pe malul unei ape curgătoare sau la o fântână cu jgheab. Purtătorul măştii verzi, ale cărui calităţi (puritate, agilitate, frumuseţe) era recunoscut de comunitate era dezbrăcat până la piele şi acoperit cu frunze şi ramuri de boji înşirate pe aţă. Pe umeri, frunzele se aşezau cu vârful în sus, pentru ca picăturile de apă să zăbovească pe frunze şi să strălucească, iar de la brâu în jos frunzele se aşezau cu vârful în jos, astfel încât apa să alunece cu uşurinţă. Pe capul mascatului se aşeza un colac din ramuri de boji[31]. Am întâlnit şi cazuri când capul mascatului se acoperea cu un *covrag* de porumb[32], o *vârşie* din salcie[33] sau un cerc din răchită[34]. Pe faţă se mânjeau cu zeama fructelor de boji[35].

Masca verde era alcătuită, aşa cum am arătat mai sus, din elemente vegetale (frunze şi ramuri) provenite de la boji. Din cercetările bibliografice şi de teren se constată utilizarea elementelor provenite şi de la alte specii (răchită, laptele cucului, brusture, pelin, soc, ferigă, urzici, rogoz etc.) pe care mentalitatea arhaică ţărănească le-a investit cu însuşiri magice speciale[36].

Ceata sau alaiul paparudei trebuia să colinde prin tot satul, zăbovind pe la fântâni, ape curgătoare şi cruci, vânând cu predilecţie femeile însărcinate, pe care le udau sau le aruncau în apă. Nu scăpau nici ceilalţi oameni, alaiul intrând prin curţile caselor. Folosindu-se de un mănunchi de ramuri de boji componenţii alaiului udau deopotrivă oameni şi animale[37]. Gospodarii, la rândul lor, îi udau cu apa din găleţile pline cu apă în care cufundau seminţe de tot felul[38].

Interesantă ni se pare observaţia că jocul paparudei se desfăşura în cerc[39], fapt ce poate fi pus în relaţie cu astrul solar, aflat în plină renaştere, la echinocţiul de primăvară.

Jocul paparudelor, prin gestică şi incantaţii, este purtătorul unui mesaj complex. Primul şi cel mai important este invocarea ploilor: „Paparudă, rudă,/ Vino de mă udă,/ Cu urciorul, cioru,/ Să turbure ceru,/ Cu găleata, leata,/ Peste toată gloata,/ Cu găleata plină,/ Ploile să vină,/ Cu găleata rasă,/ Ploile se varsă./ Cu găleţile,/ Să umple văile/ Cu apă de ploaie,/ Tot cu ţuţuroaie,/...”

Suficienţa umidităţii asigură însuşirile de bază ale pământului, purtător de seminţe, de rod: „.../ Pământul să moaie,/ Când dă cu plugul,/ Să umble ca untul,/ Când o da cu sapa/ Să cure ca apa,/ Să se facă grânele,/ Cât bordeiele/ Şi porumbele/ Cât prăjinile,/ Drugele cât coatele,/ Spicele cât palmele.”[40]

Urările făcute cu acest prilej erau asemănătoare cu cele făcute în cadrul altor ceremonialuri specifice începutului de an calendaristic. În conţinutul lor se vorbeşte despre bogăţia roadelor câmpului, de sănătatea şi fertilitatea animalelor şi oamenilor, de bogăţie şi îndestulare: „.../ Să crească porumbele cât pătulele,/ .../ Să se facă grâul/ Să ne treacă brâul./ Lumea să trăiască,/ Munca să-şi muncească”[41]; „... / Că noi ne-om ruga/ Dumnezeu să dea/ O ploaie curată,/ Grâul să se facă,/ Porumbii să crească,/ Totul să rodească./ Să faceţi averi/ Să fiţi ca boieri./ Să faceţi colaci,/ Să daţi la săraci.”[42]; „.../ Să se facă grânele/ Cât prăjinile/ Şi meiele cât bordeiele./ Să se facă colaci,/ Să dăm la săraci,/ Să facem prescuri,/ Să dăm la nebuni.”[43]; „.../ Boii înjugători,/ Oameni muncitori,/ Vacile lăptoase,/ Mai mult sănătoase./ Câte cuie pe casă,/ Atâţia galbeni pe masă;/ Câte pae pe umbrar,/ Atâţia bani în pozunar.”[44]; „.../ Vântu-i vânturos,/ Gazda-i sănătos,/ Spicu cât voinicu,/ Săcara cât scara/ Şi grâu până-n brâu;/ Boamba cât porumba,/ Rodu-i umple podu.”[45]; „.../ Să se facă grânele,/ Cât bordeiele/ Şi porumbele,/ Cât prăjinile,/ Drugile cât coatele,/ Spicele cât palmele.”[46]; „.../ Ce-i în casă să trăiască,/ Ce-i afară să izvorască./ Să vină/ Şi pă noi afară să ne dăruiască./ Că noi/ Umblăm după ploi/ Ca neşte nevoi/ Goi ca vai de noi/ Îmbrăcaţ în nişte boj/...”[47]; „.../ Să rodească drugile/ Întocmai ca juncile.”[48]; „.../ Crească porumbeii/ Tot ca tufăneii;/ Crească grânele/ Ca şi tufele./ Să facem colaci,/ Să dăm la furtaţi;/ Să facem covrigi/ Să dăm la voinici;/ Să facem crestate,/ Să dăm la surate;/ Facem pupejoare,/ Dăm la verişoare./...”[49]; „.../ Ploaia o să vie/ Şi pe deal la vie/ Strugurii să crească,/ Via să rodească./ Hai, ploiţă, hai!/ Să se verse ploile,/ Să umple câmpiile,/ Să curgă şanţurile/ Şi să crească florile!/ Hai, ploiţă, hai,/ Şi să curgă ploile,/ Să crească şi fetele,/ Să-ndrăgească horele/ Şi să cânte zorile!/...”[50]; „.../ De-mi dă udătură,/ Vin în bătătură./ Carele-nşirate,/ Cu grâu încărcate;/ Şi stupi cu albine/ Şi pătule pline./ ...”[51].

Ritualul care încheia ceremonialul paparudei era dezbrăcarea purtătorului măştii verzi pe malul unei ape curgătoare sau la fântână (de obicei aceleaşi locuri unde se făcea şi îmbrăcarea) şi punerea pe apă a bojilor care au alcătuit masca.

Tot pentru invocarea ploilor, pe timpul secetei, fetiţele făceau o păpuşă din pământ, „muma ploii”, pe care o aruncau în apă. Băieţii băteau fetele cu ramuri de boji şi ele se prefăceau că bocesc: „Aoleo, tată de soare,/ Mort te punem în vultoare./ Mai schimbă razele călduroase/ Şi dă pe pământ/ Ploi mănoase./ Aoleo, muma ploii,/ Mai învie o dată/ Şi dă-mi pe pământ/ Ploaie îmbelşugată.”[52]

Ramurile de boji se foloseau şi la descântatul de muşcătură de şarpe: „Păsărică albă, codalbă,/ Pică-n cer şi pe pământ,/ Pică pe buştean pârlit,/ Iar buşteanu s-a aprins,/ Dete o ploaie şi l-a stins./ Cum îşi varsă viţa vinul,/ Aşa şarpele veninul.”[53] În acelaşi scop, bojul se asociază cu alunul şi viţa de vie: „Viţă de vie

tăiată,/ Peste gard aruncată,/ Muşcătură de şarpe, de şerpoaică, vindecată,/ Tu, alunule, naşul şarpelui, vindecătura muşcăturilor,/ Veninătatea şarpelui."[54]; „Pasăre pistruie,/ În sus zbură,/ Pe buştean de vie pică./ Buşteanu s'aprinse,/ Ploaia îl stinse./ Budurol, găleată,/ Muşcătură de şarpe,/ De şerpoaică,/ Veninată,/ Vindecată."[55] Calitatea bojului de a vindeca muşcătura de şarpe reiese din textele descâtecelor: „Şearpe alb, codalb,/ Pe buturugă s-a suit,/ Buturuga s-a aprins,/ Dete o bură de ploaie şi o stinse./ - Acum mă duc la judecată cu tine,/ De ce m-ai muşcat pe mine?/ -Dacă te-am muşcat,/ Leac nu ţi-am lăsat?/ - Ce mi-e leacul?/ - Bojul şi alunul/ Şi apa dintr-o fântână,/ Şi-o viţă tăiată,/ Peste gard aruncată."; „.../ Leac să-i fie/ De rădăcină/ De boz/ De viţă de vie,/ De nuia de alun,/ Să plesnească şarpele ca un nebun."[56]; „Pasăre pistruie,/ Pe bucium se suie./ Buciumul s-aprinse,/ Dete-o ploaie şi mi-l stinse./ Viţă de vie tăiată,/ Peste gard, afară, aruncată,/ Muşcătură de şarpe, de şerpoaică,/ .../ Bozul şi alunul/ Desumflă veninul"[57].

În zona Gorjului, bojii se foloseau şi la descântatul „de trânji", după care ramurile se aşezau la coş, în credinţa că aşa cum se usucă bojii, se vor usca şi *trânjii*[58].

De ce a fost ales bojul? Poate pentru că miroase urât, poate pentru că tulpina are nodozităţi, poate pentru că, acolo unde creşte el nu cresc plante folositoare, poate pentru că fructele, bine coapte, puteau fi culese de oricine şi făcută ţuică cu puteri tămăduitoare şi poate pentru multe alte însuşiri care, în gândirea populară, puteau să-i confere puterile magice despre care am vorbit.

VALENCES ETHNOLOGIQUES DU „BOJ" EN OLTENIE

L'auteur se propose d'évidencier les qualités thérapeutiques et magiques du „boj" (Sambucus ebulus) plante de la flore spontanée.

On trouve très intéressantes les utilisations du „boj" dans les pratiques et les rituels liés aux fêtes de printemps. Non seulement le moment de l'achèvement de ces pratiques caractérisé par des changements majeurs dans le déroulememt de la végétation, mais aussi la mise en parallèle de quelques éléments considérés comme primordiaux – le feu et l'eau coulante – nous informent sur les valeurs magiques définitoires, liées au commencement, à la génèse, à la purification.

On y ajoute aussi le rôle du „boj" dans les pratiques funéraires, de considération envers les ancêtres.

NOTE

[1] Mihail Dimonie, *Plante medicinale*, fasc. 2, Bucureşti, 1927, p. 20-22.
[2] Inf. de teren, Ghidici (jud. Dolj), Vrata, Dârvari (jud. Mehedinţi), Muereasca (jud. Vâlcea).
[3] Inf. de teren, Argetoaia, Vela (jud. Dolj).
[4] Mihail Dimonie, *lucr. cit.*, p. 20-22.
[5] Inf. de teren, Gighera, Piscu Vechi, Comoşteni, Zăvalu (jud. Dolj); vezi şi N. Barzeanu, *Boiangeria populară* în „Buletinul Societăţii de Şciinţe", XIII, nr. 3-4, Bucureşti, 1904, p. 240.
[6] Şt. Şt. Tuţescu, P. Panaitescu, *Monografia satului Catanele, judeţul Doljiu*, Craiova, 1908, p. 49.
[7] Inf. de teren, Vlădila (jud. Vâlcea), Timişeni, Topeşti (jud. Gorj), Piscu Vechi, Ghidici (jud. Dolj).
[8] P. Nicolaescu-Covei, *Bătrânii din Coveiu*, Băileşti, 1941, p. 55.
[9] Ch. Laugier, *Contribuţiuni la etnografia medicală a Olteniei*, Craiova, 1925, p. 97. În continuare se va nota Ch. Laugier, *Contribuţiuni la...*
[10] P. Nicolaescu-Covei, *lucr. cit.*, p. 55.
[11] Ch. Laugier, *Sănătatea în Dolj. Monografie sanitară*, Craiova, 1910, p. 68. În continuare se va nota Ch. Laugier, *Sănătatea în...*; vezi şi Ch. Laugier, *Contribuţiuni la...*, p. 96.
[12] *Ibidem*, p. 62; vezi şi Ch. Laugier, *Contribuţiuni la...*, p. 81.
[13] P. Nicolaescu-Covei, *lucr. cit.*, p. 55.
[14] Inf. de teren., Sfircea (jud. Dolj).
[15] Inf. de teren, Vlădila (jud. Vâlcea).
[16] Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an. Dicţionar*, Bucureşti, 1997, p. 75-76.
[17] Gh. F. Ciauşanu, *Superstiţiile poporului român, în asemănare cu alte popoare vechi şi nouă*, Academia Română, colecţia „Din vieaţa poporului român", vol. VI, Bucureşti, 1914, p. 189-191; vezi şi Th. D. Speranţia, *Răspunsuri la chestionarul de sărbători păgâneşti*, B.A., mss rom.4961, inf. provenite din Orleşti şi Roeşti (în continuare se va nota Th. D. Speranţia, *Răspunsuri la...*); N. Densuşianu, *Răspunsuri la*

chestionarul istoric, partea a II-a, B.A.. mss rom. 4555, inf provenite din Orleşti şi Stăneşti (în continuare se va nota N. Densuşianu, *Răspunsuri la* ...); inf din „Şezătoarea", vol. III, nr. 3, p. 105.
[18] Th. D. Speranţia, *Răspunsuri la*...; inf. provenită din Scundu.
[19] Inf. de teren, Ilovăţ, Vrata, Cujmir, Dârvari; vezi şi Th. D. Speranţia, *Răspunsuri la*..„ inf. provenită din Gârla Mare.
[20] N. Densuşianu *Răspunsuri la* ..., inf. provenită din Bala de Jos.
[21] *Ibidem*, , inf. provenită din Bobaiţa.
[22] Inf. de teren, Gostavăţ, Cilieni, Osica, Izbiceni, Brâncoveanu; vezi şi Th. D. Speranţia, *Răspunsuri la* ..., inf. provenită din Cepari, Cocorăşti, Hotărani, Roşieni.
[23] Inf de teren, Calopăr.
[24] Inf de teren, Spineni, Melineşti, Mischii, Calopăr; vezi şi N. Densuşianu *Răspunsuri la* ...; inf. provenită din Cernăteşti; Artur Gorovei, *Credinţe şi superstiţii ale poporului român*, Academia Română, Bucureşti, 1915, p. 7.
[25] Inf. de teren, Târgu Logreşti.
[26] T. German, *Ploaia şi credinţele populare* în „Comoara satelor", vol. II, nr. 2, 1924, p. 24.
[27] Inf de teren, Argetoaia.
[28] Inf. de teren, Temişeni.
[29] N. Densuşianu, *Vechi cântece şi tradiţii populare româneşti*, Bucureşti, 1975, p. 79-80 (cântec cules din Leu – Romanaţi).
[30] Th. D. Speranţia, *Răspunsuri la*, inf. provenită din Sohodol (jud. Gorj).
[31] B. P. Hasdeu, *Răspunsurile la chestionarul lingvistic*, B.A., mss. rom., 3230, vol. XII, inf. provenită din Tălpaşu şi Leu; Th. D. Speranţia, *Răspunsuri la*..., inf. provenită din Bibeşti şi Tismana (jud. Gorj).
[32] Inf din Dănciuleşti (jud. Gorj) în „Ion Creangă", vol. VII, nr. 5, 1915, p. 143-144.
[33] Inf. de teren Păuşeşti-Măglaşi (jud. Vâlcea).
[34] N. Densuşianu *Răspunsuri la* ...; inf. provenită din Ianca (jud. Olt).
[35] *Ibidem*, inf. provenită din Godineşti (jud. Gorj).
[36] Georgeta Niţu, *Plante din flora spontană cu utilizări în gospodăria ţărănească din Oltenia. Dicţionar*, Craiova, 1999.
[37] Th. D. Speranţia, *Răspunsuri la*..., inf. provenită din Nisipi-Fârtăţeşti (jud. Vâlcea).
[38] N. Densuşianu *Răspunsuri la* ..., inf. provenită din Gârla Mare (jud. Mehedinţi).
[39] Georgeta Stoica, Rada Ilie, *Zona etnografică Olt*, Bucureşti, 1986, p. 91.
[40] Inf. din Grozeşti (jud. Mehedinţi) în „Şezătoarea", vol. I, nr. 5, 1892, p. 154-155.
[41] N. Densuşianu *Răspunsuri la* ..., inf. provenită din Galiciuica (jud. Dolj).
[42] *Ibidem*, inf. din Gângiova (jud. Dolj).
[43] *Ibidem*, inf. din Licuriciu (jud. Gorj).
[44] *Ibidem*, inf. din Leu (jud. Dolj).
[45] Ion Cuceu, Maria Cuceu, *Vechi obiceiuri agrare româneşti*, Bucureşti, 1988, p. 199, inf. din Bălvăneşti (jud. Mehedinţi).
[46] *Ibidem*, p. 200, (inf. din Grozeşti, jud. Mehedinţi).
[47] *Ibidem*, p. 202-203, (inf. din Curpen, jud. Gorj).
[48] *Ibidem*, p. 207, (inf. din Salcia, jud. Dolj).
[49] *Ibidem*, p. 208, (inf. din Bumbueşti, jud. Vâlcea)
[50] *Ibidem*, p. 211, (inf. din Ursoaica, jud. Olt).
[51] *Ibidem*, p. 212, (inf. din Ursoaica, jud. Olt).
[52] N. Densuşianu *Răspunsuri la* ..., inf. provenită din Bârzeiu de Pădure (jud. Gorj).
[53] Descântec cules din Radovan (Dolj); vezi şi Artur Gorovei, M. Lupescu, *Bozul*, în „Ion Creangă", vol. IV, nr. 7, 1911, p. 211.
[54] Descântec cules din Ploştina (jud. Gorj).
[55] Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folcloristice*, vol. I, partea I, Bucureşti, 1900, p. 593.
[56] Ionescu Daniil, Alexandru I. Daniil, *Culegere de descântece din judeţul Romanaţi*, vol. I, Bucureşti, 1907, p. 187-189.
[57]***, *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. III, Cluj, 1967, p. 549.
[58] Gr. G. Tocilescu, *lucr. cit.*, vol. I, partea I, p. 634.

RECUZITA OBIECTUAL-SIMBOLICĂ FUNERARĂ ÎN CONTEXT RITUALIC
(I. ÎNSEMNE FUNERARE)

Cornel Bălosu

Sintetizând o experiență spirituală mitico-religioasă, mitul marii treceri, acceptând că există unul în cultura tradițională românească, prefigurat de textele poetice, dar și de întregul eșafodaj de credințe, cât și de ritualul funerar, se exprimă mai ales prin narații simbolice; diferența dintre mit și ritual este mai degrabă diferența specificității limbajelor, diferența dintre semnificare și operare, finalitatea fiind în esență aceeași.

Dacă mitul poate fi asimilat gândirii, ritualul este transpunere, fundal, suport scenic, trăire, participare sau, sintetizând în maniera lui Lèvi Strauss, "sacrificare a gândirii pe altarul servituților vieții"[1]. Nu avem de-a face, prin urmare, de o dedublare, de o redundanță narativă, cât mai ales de operări pe planuri diferite într-un mod și modalitate comună, convergentă, căci "limbajul acanțial ca și cel lingvistic care apelează la simbol, sunt omofone prin exprimarea concordantă a acelorași valori"[2].

Ritualul funerar, ca scenariu dramatic și simbolic, presupune și impune coduri normative ce vizează ca finalitate restabilirea ordinii și echilibrului social. Sincretismul limbajelor funerare, producția lor finită, tinde spre eliminarea "dizarmoniilor fundamentale" după formularea lui Glükmann. În acest context, actele rituale, kinezia, gesturile, recuzita funerară, limbajul coreic și, nu în ultimul rând textele poetice funerare, constituie un sum-um simbolic ce acționează specific mai ales ca reprezentare.

Recuzita obiectul-simbolică funerară nu poate fi analizată decât din perspectiva complexității ritualului funerar și relaționată cu celelalte paliere simbolice. "Orice obiect sacro-cultural există deci nu atât în virtutea unui statut ontologic sau măcar existențial, ci prin situația sa în interiorul unui sistem de referință care este el însuși produs prin sistemul de comunicații al acestui grup"[3]. În ritualul funerar, limbajul plastic este parțial o reificare a limbajului verbal; această materializare și pseudo-preeminență plastică sugerează importanța acestor forme de comunicare în culturile folclorice, unde audio-vizualul are preemțiune, face comprehensibil limbajul metaforic, limbajul verbal, pentru că obiectul are o mare putere de sugestie, o forță de exprimare exemplară în asociere cu gestul sacru, cu actul ritualic.

Mai mult, uneori, simbolismul obiectual este impus de textul poetic. Bradul, statul, pânza albă, colacii rituali, ca obiecte de recuzită sunt susținute spiritual de textul poetic. Lipsit de contextualitatea mitologică și de textul poetic și poietic, bradul ca formă de recuzită funerară, coloană a cerului sau substitut dendromorf al mortului, nu și-ar avea rol și sens. Așa cum pânza albă își regăsește sensurile simbolice în nararea tribulațiilor și obstacolelor pe care sufletul le suportă în marea lui călătorie spre o lume contiguă cu cea reală, dar totuși alta, călătorie revelată și susținută simbolic de cântecele ritual-funerare.

Și totuși, recuzita funerară ține de imperios. Obiectele ritualice capătă valoare sine qua non. Dacă sfânta liturghie nu se poate oficia fără antimis, sau euharistia în lipsa pâinii sacre și vinului, înmormântarea nu se poate derula fără prezența unor obiecte ritual-simbolice: banul pentru plata vămilor, statul, crucea, colacii rituali. Integrarea obiectelor simbolice în narația poietică este una firească care ține de necesitate. În general, în ritualul funerar obiectul simbol, credem noi, își îngustează sfera semantică, are deci o semnificație (mai) precisă. Obiectul se supune narației care, la rândul ei este nuanțată expresiv prin intermediul recuzitei. De aici însă, tocmai pentru a răspunde necesităților complexe ale ritualului, recuzita se diversifică, diversificare ce se racordează utilitarului. Spre exemplu, în nordul, centrul și sudul Olteniei, la pomana de șase săptămâni se fac 44, 90 sau chiar 300 de colaci, dintre care nu lipsesc turtițele numite "'alu 'Dumnezău, a Sfântului Aranghel, a Maicii Precistei", dar și "Colacul Soarelui" și "Colacul Lunii". Colacii rituali sunt considerați sacri numai după ce s-a pus pistornicul pe ei. Coptura rituală este sacralizată însă și odată cu spațiul ritualic determinat, dar și de gestul pecetluirii cu un obiect sacru, pistornicul. Revenind la colacii rituali constatăm că între Colacul lui Dumnezeu și Colacul Soarelui sau Colacul de țărână există diferențe spirituale evidente. Ca țesătură simbolică însă ritualul incumbă paliere simbolice diferite, dar și structuri culturale diferite, precreștine, creștine, halogenii.

Sacralizarea impune și actantului reguli precise. Femeia care prepară aluatul și dă formă colacilor și supraveghează coacerea trebuie să fie iertată de Dumnezeu sau "să fie curată ea de la bărbatul ei"[4], cum afirma o informatoare de la Buicani, din Plaiul Cloșani. În alte zone, la Salcia spre exemplu, în afara celor 3-5 turtițe de sorginte clar creștină, femeia iertată de Dumnezeu mai coace trei colaci pe care-i denumește în

ordine "Paraschiva de la capul podului, Câmpu cu doru și Puntea Raiului". Să amintesc că la Salcia nu se practică la nivel verbal cântecul ritual "al Zorilor" sau alte cântece ritual-funerare, ci doar un simulacru instrumental, intitulat însă, tot "Zorile". Deși textele rituale au fost obliterate într-un timp indecis din comunitatea respectivă, așa cum s-a întâmplat în general în Oltenia centrală și sudică, se păstrează totuși la nivelul etosului folcloric reminiscențe ale mitologiei morții legate în special de peregrinările sufletului, de trecerea podurilor, de escaladarea vămilor. Și iată cum, obiectele de recuzită suplinesc o lipsă verbală, limbaj altădată preeminent, după considerațiile noastre.

Această geografie a spațiului de dincolo, geografie circumscrisă călătoriei dalbului de pribeag, sugerată doar prin trei colaci rituali, ne face să ne gândim la caracterul funcțional al culturii populare, la eliminarea unor structuri sau la păstrarea lor transfigurată în alte niveluri simbolice.

În ritualul funerar banul pentru plata vămilor, bucățile de pânză, lumânările revelate de textul poetic și relevate de textul poietic, devin adjuvante în marea călătorie a sufletului după moarte. Și crucea devine adjuvant, având un rol preponderent apotropaic: la umbra ei, ne mărturiseau multe informatoare, sufletul își caută "hodina" și este protejat de duhurile necurate. Nu bradul cu crengile lui umbroase, ci crucea într-o asimilare simbolică cu arborele cosmic, asimilare operată deja de Mircea Eliade, Gilbert Durand sau Jean Chevalier (Operare care denotă transgresia spre un spațiu cultural creștin).

În același context, statul, lumânarea de ceară în spirală ce stă pe pieptul mortului și care apoi va fi folosit sistematic la tămâiatul mortului până la șase săptămâni, reprezintă un model poietic al marii treceri, așa cum aprecia Paul Drogeanu într-un foarte interesant studiu[5].

Uneori sensurile semantice ale obiectelor simbol sunt destul de clare, alteori sunt ocultate și foarte greu de decelat. Nici una dintre informatoarele intervievate, în cel puțin 20 de localități din Oltenia, n-au putut să dea vreun sens (semantic) celor șapte sau nouă pietricele sau bucăți de marmură care se pun în coșciug, ceea ce demonstrează fondul pasiv în care se află practica. Alteori, informațiile cu privire la simbolica unor obiecte, cum ar fi caielele care se bat în capul stâlpului sau năframa albă care se pune în același loc, sunt contradictorii. Altele însă, au explicații cât se poate de clare, indiferent de localitățile de unde au fost culese. Astfel, toate informatoarele au motivat practica de a-i pune mortului în coșciug ouă, colaci sau alte alimente precum și un ban în buzunar sau la deget, legând practica de aceeași călătorie a pribeagului.

Când vorbim despre recuzita rituală nu putem să trecem cu vederea forma, mărimea, materialul din care sunt confecționate obiectele, caracteristici importante de cele mai multe ori prin semantismul lor.

RECUZITA RITUALULUI ÎNMORMÂNTĂRII ÎN OLTENIA. ÎNSEMNE FUNERARE INDIVIDUALE

Ritualul ca expresie reificată a mitului, nu se poate materializa în lipsa unui inventar de obiecte simbolice cu încărcătură semantică precizată. Dacă un simbol (fie el lingvistic, kinesic, coregrafic, iconografic sau pictural) tinde spre plurisemantism, obiectul - simbol are o semnificație (mai) precisă, adică se comportă utilitar în contextul mai larg ritualic, se domesticește și își îngustează sfera semnificațiilor: "bâtul" este substitutul mortului, "bradul", substitutul mirelui (în ritualul nunții și în cel al morții - nuntă). Continuând exemplele adăugăm că, spre exemplu, în ritualul euharistiei, pâinea și vinul aparțin simbolic consubstanțializării, iar mirul, în ritualul mirungerii, trimite la harul Sfântului Duh[6].

Prin urmare, recuzita simbolică (fitomorfă, zoomorfă, avimorfă, antropomorfă, scheomorfă) nu poate fi ruptă din contextul ritualic; ea face parte, firesc și natural, dintr-o narație cât se poate de coerentă și de comprehensibilă la o receptare atentă.

Obiectele ritualice (sau simulacrele) sunt imperioase în scenariul ritualic, capătă valoare sine qua non. Sfânta liturghie nu se poate oficia fără antimis; înmormântarea, în cultura folclorică, nu se poate derula fără prezența obiectelor ritual - simbolice: banul pentru plata vămilor, statul, crucea, colacii rituali etc[7].

În marea lui complexitate, ritualul înmormântării impune folosirea unui inventar bogat și divers de obiecte. Călătoria "dalbului de pribeag", dintre cele două lumi, mundană și extramundană, este înlesnită, marcată, orientată nu numai de călăuzele psihopompe, ci și de obiecte pe care le-am numit deja ritual-simbolice: lumânarea cu lumina, pânza albă pentru trecerea podurilor etc.

Perceperea îndeplinirii ritualului (în comunitățile tradiționale) ca orânduială, ca o normă socială

obligatorie, conferă actului ritualic statutul unei cutume. Tradiția impune, prin urmare, reglează și ordonează ontologicul, creându-i, totodată, și șansa transgresării cotidianului spre o esență spirituală, cosmică, adică sacră.

O bătrână de la țară, care respectă normele ritualice, este, de fapt, purtătoarea valorilor unei culturi, adică ea însăși o instituție culturală a comunității[8] care statutează întregul complex de credințe, mentalități și alte forme de expresie, privind rosturile și sensurile morții. În acest sens, după opinia lui Pierre Bourdieu, care-l continuă și completează pe Arnold van Gennep, ritualul de separare (trecere) dintr-o stare în alta capătă funcții mai ales de instaurare care "operează în mod solemn o transgresiune a limitelor constitutive ale ordinii sociale și mentale care trebuie păstrate cu orice preț încât să se consacre sau să le legitimeze o limită arbitrară"[9].

Putem susține că riturile din ciclul familial al vieții asimilează norme, principii, valori, fiind practic o proiecție cu forme multiple de expresie a vieții sociale, a spațiului cultural, social, politic, pe care-l reprezintă, prin urmare, un act de comunicare care informează și ordonează[10].

În societățile care au suferit transformări politice și sociale, multe impuse, nenaturale, cum s-a întâmplat în România socialistă, ritualul nu-și pierde caracterul său normativ, chiar dacă se desacralizează și desemantizează, "finalitatea sa continuă să rămână scoaterea individului din cadrul cotidian, desacralizat și transpunerea sa într-o stare rituală, mai mult sau mai puțin conștientizată. Se realizează, astfel, contactul cu grupul, stabilindu-se implicit și o comunicare ce nu mai poate fi considerată decât rituală, . . . "[11].

Am abordat câteva puncte de vedere teoretice asupra ritualului pentru a sugera, în primul rând, caracterul său normativ - ordonator în orice tip de societate și în al doilea rând, pentru a surprinde sensul său funcțional și coerent în cadrul unei culturi sistemice, cum este cultura tradițională (folclorică)[12].

REPERE BIBLIOGRAFICE ALE TEMEI.
ÎNCERCĂRI DE TAXONOMIE A RECUZITEI ÎNMORMÂNTĂRII.

Subiectul a fost abordat sporadic în cultura română. Cronicarii, în goana narației, amintesc de troițele și crucile de la marginea drumului. Călătorii străini prin Țara Românească sunt impresionați de frumusețea monumentelor funerare, varietatea formelor, armonia ornamentală și cromatică[13], dar nu fac descrieri amănunțite.

Nici folcloriștii sfârșitului sec. al XIX-lea, cei care scriau corpusuri fundamentale pentru etnofolcloristica română, nu sunt preocupați sistematic de recuzita înmormântării. Există din fericire două excepții benefice. Este vorba de Teodor Burada și Simion Florea Marian. Primul dintre cei citați în lucrarea sa publicată în 1887, **Datinile poporului român la înmormântări**, precizează, fără să localizeze exact spațiul etnografic, că "la mormânt, la capul mortului, lângă cruce, se înfige bradul care a fost înaintea casei ... La cei bogați se pune pe mormântul lor o piatră ... având săpată pe ea soarele și luna. La cei săraci se pune o cruce de lemn vopsită cu roș. La unii, acea cruce se mai acopere cu scândurele ... "[14]. Cel de-al doilea, Simion Florea Marian, chiar dacă face puține trimiteri etnografice la Oltenia, elaborează un corpus unitar și coerent al înmormântării și descrie contextual, uneori cu lux de amănunte și nuanțe, recuzita ritualului înmormântării: steagul (prapurele), bradul, toiagul (statul), pausul, coliva, pomul, sicriul și toate accesoriile sale, crucea etc.

Începutul de secol XX are în Ch. Laugier, cel puțin pentru Oltenia, un etnograf de excepție, calitate demonstrată mai ales de lucrarea **Contribuțiuni la etnografia medicală a Olteniei.** Ne spune, printre altele, medicul Laugier că la Brădiceni și Peștișani (Gorj), stâlpul se face dintr-o bucată de lemn care este cioplit în formă de prismă dreptunghiulară și care are partea de sus rotundă (deci antropomorfă). Crucea, continuă Laugier, de lemn și mai nou de piatră i se pune mortului la trei săptămâni (?). Autorul face și analogia între "citeala" mortului, așa-numiții stâlpi ai mortului, și obiectul - simbol propriu-zis, fără să ajungă însă la afiliații precise. Etnograful - medic descrie suficient de nuanțat și sulița care este "un brad tânăr ... cu ramurile retezate până sus ... Săgeata sau bradul se pune numai la flăcăii morți în puterea vârstei și la fetele și nevestele care au murit în floarea tinereții. Bradul se duce din vreme la casa mortului, se leagă de stâlpul prispei, iar în două dimineți consecutive înainte de înmormântare, bocitoarele (?) cântă lângă această săgeată "Zorile"[15].

În ciuda imputărilor formulate de Romulus Vulcănescu, Tudor Pamfile în **Industria casnică la români** (1910) dedică două capitole troiței și cimitirului. Lucrarea este importantă mai ales prin desenele

cuprinse.

Alexandru Tzigara-Samurcaş ne relevă şi el frumuseţea crucilor din "ţintirim" sau din răscruciuri sau de la hotar. Dincolo de "impresiunea" artistică a crucilor şi troiţelor, Samurcaş abordează în câteva articole şi tipologia unor cruci de turle de biserici şi face consideraţii pertinente, de cunoscător, asupra troiţelor care "... înviorează văzduhul prin siluetele lor aşa de mărețe şi totuşi zvelte... Ele sunt caracteristice Olteniei, unde se găsesc în număr mult mai mare decât în tot restul ţării şi se disting prin sobrietatea armonioasă a alcătuirii lor, denotând rezultatul unei îndelungate perfecţionări. Unele dintre ele sunt aşa de amplificate, încât, în loc de cele trei cruci închinate Sfintei Treimi, vedem un complex de peste 20 de cruci, pornit dintr-o singură tulpină vânjoasă şi încheindu-se perfect conturate sub acelaşi acoperământ larg de şindrilă"[16].

Aprecierea asupra troiţelor este completată fericit şi de trei imagini, două dintre ele foto şi un desen. Este vorba de o fotografie a unui cimitir oltenesc (neprecizat) unde vedem stâlpi şi cruci - troiţe pictate cu acoperişul în patru ape, precum şi două troiţe de margine de drum sau răscruci, una din Rovinari şi alta din Bălăneşti, exemplar meşteşugite.

O sursă exactă asupra diversităţii crucilor şi troiţelor în Oltenia o constituie albumele. Astfel, Tache Papahagi într-un album tipărit în 1934[17] reproduce imaginea unor cruci şi troiţe din piatră, dar mai ales de lemn, din Oltenia, însoţite de scurte comentarii. Foarte interesante sunt crucile cu pasărea sufletului din Gorneţi şi Schitul Topolniţa (Mehedinţi). Tache Papahagi apreciază că pasărea sufletului, reprezentată plastic printr-un porumbel, ar simboliza Sfântul Spirit. O altă imagine grăitoare este cea a unei cruci din cimitirul Argetoaia. Este vorba de o cruce pictată cu sfinţi, cu serafimi şi heruvimi, cu motive fitomorfe, în special florale. Pe trunchiul crucii, la bază, este pictat Adam. Fără îndoială, este vorba de o cruce lucrată în satul Salcia, sat care aparţine comunei Argetoaia. Alte monumente funerare din albumul Papahagi provin din Gighera (Dolj) - tot o cruce de lemn lucrată, probabil, în celălalt centru de crucerit din Oltenia, Pietrişu, comuna Baldovineşti, de asemenea, o cruce cu trei braţe şi cu acoperişul conic, şi, în sfârşit, o troiţă somptuoasă din lemn cu cinci braţe. Reputatul filolog a fotografiat şi două cruci de piatră din Păuneşti şi Cerneţ (Mehedinţi) cu forme, care i-au părut autorului insolite. În realitate, aceste cruci erau comune cimitirelor olteneşti şi erau lucrate de meşteri vlahi din Timocul bulgăresc şi sârbesc.

În anul 1938, apărea la Leipzig, sub semnătura maestrului Kurt Hielscher, albumul **Rumänien Landschaft - Bauten - Volksleben** cu un cuvânt introductiv alcătuit de Octavian Goga. Din cele 300 de imagini ale albumului, două sunt însemnate pentru demersul nostru. Este vorba, în primul rând, de o fotografie a cimitirului din Cetate (Dolj), unde se disting stâlpi de lemn cu un braţ simplu, crestat şi cruci - troiţe, obădate, cu acoperişul de şiţă în două ape. Se disting şi picturile de pe faţa crucii reprezentând Maica Domnului cu Pruncul, serafimi, heruvimi şi alte motive fitomorfe. După formă şi iconografie, crucile aparţin tot centrului de crucerit de la Salcia. Albumul ne mai prezintă şi o maiestuoasă troiţă de la Curtişoara (Gorj).

Spaţiul etnografic oltenesc l-a atras şi pe artistul plastic Anton Kaindl, care a lucrat în România între anii 1921 - 1952. Autorul a făcut desene după sute de biserici, case, troiţe, cimitire din Oltenia. Muzeul de Artă din Craiova deţine 113 desene în acvaforte semnate A.Kaindl. Printre ele se află şi troiţele de la Costeşti, Pietrari, Băbeni, Baia de Fier, Găneasa etc. Şi Muzeul Judeţean Vâlcea are în colecţia sa 56 de desene ale aceluiaşi artist. Din desenele lui Kaindl putem reconstitui o tipologie a însemnelor funerare din perioada interbelică: stâlpul antropomorf, stâlpul - cruce, stâlpul cu acoperiş sau cu aripi, crucea cu pasărea suflet, crucea - troiţă cu două sau trei braţe, pictată, cu acoperiş conic sau în două sau patru ape, troiţele traforate cu picturi în medalion, troiţele arbori sau troiţele discofore, "cu discul solar umplut până la refuz cu picturi de sfinţi şi sfinte"[18].

În perioada interbelică mai apar albume ce cuprind însemne funerare din Oltenia. Ne mai oprim doar asupra unui album al lui I. Voinescu, **Monumente de artă din România,** cu o prefaţă de Nicolae Iorga ce cuprinde şi o troiţă - cruce de drum din Pietrari (Gorj), asupra căreia face comentarii şi George Oprescu[19].

Studiile mai recente de după 1970 sunt şi cele mai dense, ştiinţific vorbind; ele încearcă să deceleze rolul, sensul şi semnificaţiile recuzitei ritualului funerar într-o formă de cultură extrem de complexă, sincretică, stratificată.

După studii de întindere mai mică, dar bine articulate mitologic, Romulus Vulcănescu[20] publica în 1972, ampla lucrare **Coloana cerului,** în care-şi propunea să reconstituie "forma originală şi conţinutul mitologic al uneia dintre cele mai vechi şi mai semnificative monumente ale culturii arhaice româneşti. Este vorba desigur de coloana cerului, "instituţie culturală" de sorginte mitologică cu precepte uraniene. Drept urmare, eruditul etnolog descinde diacronic, încercând să esenţializeze sensurile, valenţele, funcţiile acestui

"monument cultural" al românilor. Referindu-se la stâlpul funerar ca la un stâlp mitic, R.Vulcănescu identifică în această categorie sulița sau săgeata, sau bradul mortului și stâlpul propriu-zis. După eruditul etnolog, stâlpul ar avea ca reprezentare simplă parul mortului (țărușul) care urmărește doar marcarea locului și nu împodobirea lui și stâlpul mortului, monument funerar stilimorf, care are patru variante: "două variante se leagă între ele printr-un simbolism comun deoarece alcătuiesc un cuplu funerar ... erau puțin fasonați ... unii aveau un orificiu prevăzut cu un cep, și ceilalți un orificiu fără cep. A patra categorie de stâlpi funerari au fost cei cu trupul ornamentat și prevăzuți în vârf cu imaginea unei păsări cu aripile închise (în Hunedoara) sau deschise (în Mehedinți)" (**Coloana cerului**, pag.117).

Într-un alt studiu de mare cuprindere științifică, fundamental pentru etnologia română (chiar dacă contestat de unii etnologi contemporani), **Mitologia română** (Ed. Academiei R.S.R. 1985), Romulus Vulcănescu denominează și analizează șase tipuri de stâlpi funerari stilimorfi pe care îi consideră "succedanee și simulacre ale coloanei cerului, care la rândul lui este un substitut al arborelui cosmic. Este vorba de țărușul care marchează ritual și apotropaic mortul, sulița sau săgeata bradului, sau bradul, care marchează consubstanțialitatea brad - om ... stâlpul simplu neornat, bărbătesc sau femeiesc ori împodobit cu pasărea sufletului, crucea, însemn solar al mortului și troița, însemn mitologic al credinței mortului" (**Mitologia română,** pag.194).

În ceea ce ne privește, considerăm că taxonomia funcțională pe care ne-o propune Romulus Vulcănescu este pertinentă, chiar dacă punctul de vedere exclusiv mitologic al autorului nu este în măsură să cuprindă în totalitate statutul sincretic al culturii tradiționale românești.

La rândul lui, Ernest Bernea, după publicarea în 1938 a lucrării **Bradul de înmormântare,** tipărește, după 50 de ani de cercetări de teren, o amplă monografie asupra înmormântării în Gorjul de nord[21] , o radiografie simplă, dar profundă având ca obiectiv ritualul înmormântării într-o zonă tulburătoare din punct de vedere etnografic. În lucrare, autorul surprinde adiacent și o parte a recuzitei ritualului: bradul, doliul, tronul, statul, "bâtu". Despre crucea din nordul Gorjului, aflăm că este dreaptă sau cu vârfurile în treflă, sau cu acoperiș (scurgere). "Prima formă e mai veche și răspândită mult, cea de-a doua formă e mai nouă și mai puțin răspândită iar ultima face parte tot din formele vechi, pe tradiția troiței oltenești, simplificată"[22]. Alți autori contemporani și-au manifestat propensiunea explicită către tipologia recuzitei funerare din comunitățile tradiționale, către crucerit ca meșteșug ritual cu o deontologie marcată de austeritate, către forma și iconografia crucilor.

Paul Teodor Pleșa, în două studii apărute în volumul **Oltenia. Studii și comunicări etnografice,** își propune să elaboreze o clasificare a obiectelor ce compun inventarul ritualului funerar. Într-o primă fază, etnograful amintit alcătuiește taxonomia în funcție de secvențele temporale ale înmormântării. Astfel, o categorie de obiecte ar fi necesară pentru pregătirea trupului[23] (lumânarea, doliul, sicriul, banul, statul), o alta ar cuprinde recuzita necesară călătoriei și aici sunt cuprinse stâlpul, crucea, capacul coșciugului, prapurele etc.; într-o altă grupă ar intra obiectele necesare îngropării trupului: vinul și untdelemnul pentru ablutiune, oala și apa necesară libațiunii, găina psihopompă, coliva de țărână și, din nou, stâlpul și crucea cu diversele lor forme și funcțiuni etc. În sfârșit, ultima serie de obiecte ar înlesni continuarea călătoriei mortului și stabilirea în lumea cealaltă: hainele de pomană și alte obiecte oblative. Simțind nevoia de a face ordine în pletora de obiecte - simboluri, Paul Pleșa recurge la o a doua clasificare mai generală dar mult prea schematizată și în realitate neoperantă. Când etnograful P. Pleșa are însă preocupări neteoretice este redutabil. Un studiu apărut tot în volumul amintit (nr.6) ne prezintă unul dintre cele mai importante centre de crucerit din Oltenia, cu lux de amănunte. Este vorba de centrul de la Salcia (Dolj). Autorul identifică pertinent, printre monumentele funerare stâlpul și crucea, crucea - troiță, crucea de jurământ, crucile de pomenire, crucițele, troițele de drum, troițele de grindină etc.

În același sens, dar cu o cuprindere zonală mai mare (cu afinitate totuși pentru Oltenia), Gheorghe Iordache ne prezintă cruceritul ca pe o "formă de concretizare a cultului morților, cult cu rădăcini preistorice"[24]. Regretatul etnolog, premiat de Academia Română în anul 1998 pentru lucrarea fundamentală asupra ocupațiilor pe teritoriul României (4 volume), nu insistă asupra semnificațiilor magico - mitice, ci întreprinde analize docte asupra formelor, iconografiei crucilor sau troițelor din Oltenia, asupra terminologiei populare a meșteșugului, reușind să pună în lumină câteva dintre aspectele tipologice, morfologice și stilistice ale însemnelor funerare meșteșugite la Salcia sau Pietrișu.

Dintr-o altă perspectivă, în plan semantic apropiată de cea a lui Romulus Vulcănescu, fără a ajunge însă la aceleași concluzii, Ion Ghinoiu[25] examinează substitutele funerare în viziune mitologică: bradul,

mărul și pomul, sulița și steagul, stâlpul și crucea. Autorul face diferențieri semantice între brad și pom, atât în ritualul nunții cât și în cel al înmormântării.

Din motive de spațiu nu vom insista și asupra lucrărilor altor cercetători etnografi, etnologi sau folcloriști români care s-au ocupat special sau adiacent de aspectele științifice ale temei noastre.

TAXINOMIE TIPOLOGICĂ A ÎNSEMNELOR FUNERARE ALE MORTULUI ÎN OLTENIA.

În culturile de tip folcloric[26], pomenirea, cinstirea celor trecuți în lumea drepților și menținerea echilibrului dintre mundan și extramundan, reprezintă o esență impusă genuin prin tradiție a unei stări culturale și sociale a unei comunități folclorice (și nu numai[27]), adică un ansamblu complex "de elemente constante (cognitive, etice, juridice, morale) relaționate nealeatoriu, alcătuind scheletul morfoideatic al corpusului folcloric"[28].

Sensurile cunoașterii simbolice întreprinsă prin intermediul riturilor și celorlalte acte și gesturi ale marii treceri trebuie căutate și relaționate în și cu întregul sistem de mentalități al culturii tradiționale. Cu alte cuvinte, orice gest, cât de mărunt în scenariul înmormântării, trebuie asamblat întregului. El este deci o rotiță, uneori indispensabilă, funcționării schemei ritualice. De aceea, am precizat încă de la începutul lucrării că recuzita funerară nu poate fi studiată, ruptă din context.

Din lipsa spațiului însă și din alte considerente didactice (clasificările și definițiile înlesnesc până la urmă demersul științific) vom încerca și noi să închegăm, să articulăm o clasificare tipologică a însemnelor funerare, fiind conștienți că o asemenea dorință va rămâne doar o încercare. Precizăm fără rezerve faptul că am preluat din lucrările prezentate deja multe din categoriile tipologice propuse.

Poate că ar trebui să împărțim însemnele funerare în funcție de natura lor spirituală. Am putea deci clasifica pe de o parte bradul și pomul, și stâlpul ca esențe ale unor structuri precreștine, iar crucea ca făcând parte din patrimoniul cultural creștin. Ar fi însă o forțare în opinia noastră pentru că etnosul folcloric nu acționează și nu operează cu structuri imuabile și nu este doar un depozit ci un mecanism complex care primește informații și-și elaborează permanent mijloacele, care codează și decodează mesajele, le traduce dintr-un sistem de semne în altul[29]. Mediile folclorice preiau valori externe și le prelucrează. Este foarte greu, dacă nu imposibil, să separi straturile unor paradigme culturale, structurile arhaice de cele mai noi, pe cele precreștine de cele creștine.

Există un singur criteriu care ne poate sprijini în încercarea noastră; este vorba de caracterul funcțional al culturii folclorice și în acest sistem larg, ritualul (obiceiul) are o pondere importantă pentru că "reflectă ca orice fapt de folclor, concepția despre lume a oamenilor, contextul socio-cultural în care ei trăiau. Este deci natural ca odată cu dezvoltarea societății, cu schimbarea contextului socio-cultural să se schimbe și rostul obiceiului. Schimbările de funcție au dus ... și la schimbări de structură ...[30].

Ne propunem deci ca principiul funcționalității să fie ordonator și în clasificarea noastră. Uneori însă chiar și acest principiu schematizează mai mult decât trebuie, nu poate surprinde întru totul diversitatea și nuanțele culturii tradiționale de la o comunitate la alta.

Am clasificat, deci, însemnele funerare ale mortului în Oltenia în următoarele tipuri: bradul, sulița sau săgeata, pomul, apoi stâlpul, crucea și crucile de pomenire.

A. Bradul, sulița sau steagul

Asupra acestui însemn funerar și mai ales asupra semnificațiilor sale mitologice s-au scris pagini importante pentru etnologia română.

Simion Florea Marian și Teodor Burada descriau ceremonialul bradului ca pe un etnofact de o mare complexitate și cu adânci rădăcini mitologice.

Ernest Bernea, printre alții, a fost preocupat îndeaproape de acest subiect[31], sintetizând caracteristicile ceremonialului și însemnului funerar propriu-zis. În ceea ce privește sensurile noologice ale bradului, Ernest Bernea consideră că obiceiul bradului funerar provine de fapt din ritualul de nuntă, părere ce a iscat o polemică din partea unui alt etnograf, Florica Lorinț[32], care susținea, apropiat de concluziile lui R.Vulcănescu, că bradul este un simbol al arborelui vieții. De altfel, concluziile lui R.Vulcănescu vizează tripla ipostază a bradului: 1) de arbore cosmic propriu-zis; 2) de arbore ceresc și 3) de arbore al vieții[33]. Prezența în ritualuri a bradului este marcată de înfrățirea simbolică dintre nou născut și brad. În mitologia morții bradul ar fi arbore funerar și ar simboliza călătoria cu care "în mod normal un tânăr trebuia să se însoțească înainte de a muri pentru a intra ca și mort în rândul oamenilor"[34].

Și Ion Ghinoiu consideră bradul ca un substitut al mortului cu vădite funcții nupțiale[35].

Ceremonialul bradului s-a practicat și se mai practică încă în nordul Olteniei (Gorj, Mehedinți), dar forme obliterate ale lui apar și în părțile centrale ale Olteniei.

Ritualul constă în tăierea unui brad de către feciori, aducerea lui acasă și împodobirea lui cu panglici, clopoței, batiste, flori, fructe, obiecte personale ale mortului (inel, batistă etc.). Bradul este rezemat de zidul casei și apoi este purtat în cortegiul funerar și implantat pe mormânt la capul decedatului.

Trebuie să subliniem că nu vom putea înțelege care sunt funcțiile rituale ale bradului, dacă nu ținem cont de tulburătorul cântec funerar **Bradul**, sau **Ale bradului**[36] care motivează spiritual și simbolic actul magico-ritual al tăierii bradului și plantării la mormânt.

Sulița și steagul au aceleași sensuri ca și bradul și sunt împlinite ceremonial de cântecele funerare **Steagul, La steag, Ale suliții**.

În zonele centrale ale Olteniei unde mortului tânăr i se pune brad se performează un simulacru de cântec funerar doar instrumental intitulat **Ziorile**. În general după cercetările noastre bradul magico-ritual simbolic apare ca etnofact până în preajma Filiașului. Se pare că aria de răspândire a lui a fost totuși mai mare.

B. Pomul

În sudul Olteniei, unde nu se performează cântece ritual funerare, ci doar bocetul, dalbului de pribeag nu i se face brad ci pom, adică o creangă de pom fructifer, măr, păr, corcoduș, mai puțin prun, cireș, vișin, care este împodobită, ca și bradul, cu panglici, batiste, fructe, dar și colacii rituali. Pomul va deschide cortegiul funerar, după el urmând stâlpul, preoții etc.

În unele sate ale Olteniei de sud, odată cu implantarea stâlpului, se va sădi tot la capul mortului și un pom fructifer, așa că un cimitir, cum este cel de la Gubaucea sau de la Măceșu, are aspectul unei livezi.

Pomul este tot un substitut al mortului și face parte ca și bradul dintr-o paradigmă culturală arhaică, mitologică. Este surprinzător că un astfel de relict s-a păstrat atâta vreme, semn că ritualul înmormântării este, într-adevăr cel mai conservator.

Precizăm în continuare că pomul împodobit, dar de dimensiuni mai mici apare și în secvența pomenii. Nu mai vorbim de prezența lui în alte rituri și ritualuri din ciclul familial.

Pomul plantat la capul defunctului "ale cărui rădăcină, tulpină și coroană susțin (despart, dar și unesc) cele trei paliere cosmice, se identifică cu arborele funerar, pentru că arborele cosmic este pentru mentalitatea populară, singura cale de trecere în lumea de dincolo a sufletului defunctului[37]. Etnologul Andrei Oișteanu susține și demonstrează asimilarea simbolică în cultura română tradițională a arborelui ceresc (brad, pom, paltin etc.) cu scara către cer și valorile ei ascensionale (Scala Dei). Autorul consideră că arborele ca o scară, cum apare el în culturile precreștine, a devenit arbore cu o scară. Arborele cosmic apare însă într-o altă sintagmă simbolică alături de pasărea-suflet, sugerând prin creșterea sa (uneori din trupul defunctului) înălțarea sufletului la cer[38]. Consubstanțialitatea dintre om și arbore, prin cele trei paliere ale sale (rădăcină, tulpină, frunziș), oferă primului șansa regenerării. "Imaginea pomului se prezintă întotdeauna sub dublul aspect de rezumat cosmic și de cosmos verticalizat"[39].

Mai mult, Mircea Eliade asocia miturile vegetației cu legendele crucii, bazându-se pe ideea mitică a învierii morților prin intermediul crucii. Crucea devine la rândul ei (în iconografie și legende) scara de ascensiune[40]. De altfel, "crucea, instrument de supliciu și de izbăvire, reunește, într-o singură imagine, cei doi semnificați extremi ai semnificatului major care este Arborele: prin moarte spre viață; per cruce, ad lucem, prin cruce spre lumină"[41].

C. Stâlpul

În întreaga Oltenie, stâlpul se plantează la capul mortului, după îngroparea propriu-zisă. Trei subtipuri de stâlpi sunt specifici zonei:

1. **Stâlpul cu formă antropomorfă**, care are capul rotunjit și crestături în trunchi, lucrat din lemn de esență tare, de obicei, ca să fie "țiitor". Se pare că tradiția stâlpului antropomorf a dispărut după primul război mondial. Un crucer din Salcia, Balaci Dumitru, zis Mitru a'lu' Ion, a'lu' Pătru, i se destăinuia etnografului P.T. Pleșa, prin anii 1981: "După război stâlpii pentru cei din Salcia am început să-i facem în formă de cruce. Dar ăia, din celelalte sate, cereau să le facem stâlpi după tipicul bătrânesc, adică rotunjiți la cap, cu trei crestături în dreapta și trei în stânga. Rotundul de sus înseamnă capul ăluia de a murit, crestăturile înseamnă "împungerea Nătăhârțului", care vine să se bage în ăi de-i alege să-l facă moroi, iar, dacă s-a făcut moroi, umblă noaptea și fac rău celor de-au rămas"[42].

De regulă, prin Mehedinți și Gorj, stâlpii antropomorfi aveau la bază un locaș ca o cutie cu capac unde stau lumânările, statul mortului, sau untdelemnul.

2. **Stâlpul-cruce** se generalizează ca însemn funerar după 1900. Are formă simplă, cu un trunchi și un singur braț, amintind de crucea latină (imissa), cea mai răspândită, de altfel, în cimitirele Olteniei. Însemnul defunctului era lucrat de meșterii locali din lemn de gârniță, stejar, salcâm, chiar brad sau cumpărat din timp de prin târgurile din apropiere. Cel mai răspândit stâlp în Oltenia centrală este cel lucrat în centrele de crucerit de la Slacia și Pietrișu. Adică un stâlp de 1-1,50 metri, pictat cu reprezentări de factură iconografică: Iisus Răstignit, Maica Domnului cu Pruncul, completate de motive fitomorfe. Pe stâlp apar, pictate sau incizate cu scoaba, inscripțiile INRI, NIKA, precum și numele și vârsta decedatului.

3. O subcategorie extrem de interasntă a stâlpului (fie antropomorf, fie cruciform) este cel cu **pasărea-suflet,** pasăre sculptată, cioplită, traforată și înfiptă în vârful însemnului. Simion Florea Marian semnala relictul la sfârșitul secolului al XIX-lea. La fel, T. Burada sau Ch.Laugier.

Gh. Pavelescu publica în perioada interbelică câteva lucrări asupra temei considerând că porumbelul de la stâlpul mortului constituie concretizarea "imaginii sufletului, pasăre ce joacă rolul, în cadrul unei mentalități magice, de prezență efectivă a sufletului lângă mormânt, servind totodată ca mijloc de încorporare a sufletului în clipele lui de revenire la mormânt, până când trece definitiv în lumea de dincolo"[43]. R. Vulcănescu consideră însă că pasărea - suflet are mai sigur rol psihopomp și că îndeplinește rolul de călăuză a sufletului în marea trecere, în care întâlnește și trebuie să escaladeze fel de fel de dificultăți[44]. Într-adevăr, teoria păsării psihopompe este susținută mai ales de textele ritualice funerare, Cântecul bradului și Zorile și de întreaga mentalitate tradițională privind marea călătorie prin vămi, peste ape, peste poduri.

Pe baza informațiilor personale de teren și a parcurgerii bibliografiei, am ajuns la câteva concluzii privind funcționalitatea stâlpului funerar în mediile folclorice (și nu arhaice):

1. Stâlpul marchează locul înmormântării și face parte din categoria cuprinzătoare a substitutelor. El are afinitate simbolică cu bradul, pomul și chiar cu "bâtul", obiect ritual simbolic ce își îndeplinește rolul ceremonial în timpul pomenii de la 6 săptămâni.

2. Stâlpul are rol apotropaic, protejează mortul în încercarea de a ajunge în Rai. Unele informatoare ne dezvăluiau că la umbra stâlpului și a crucii se odihnește cel plecat[45] și că în capul stâlpului se înfig trei caiele și o năframă pentru ca mortul să nu se transforme în moroi.

3. Stâlpul și mai ales stâlpul-cruce asimilează și ideologia creștină a Jertfei Mântuitorului. De altfel, sfera spirituală a mentalităților tradiționale privind marea călătorie a sufletului după moarte nu este în conflict serios cu dogma creștin-ortodoxă. Orice lectură a unui manual de catehism ortodox ne relevă afiliații surprinzătoare în acest sens[46]. Într-un studiu memorabil P.H. Stahl aprecia că "les croyances des paysans orthodoxes (les plus nombreux dans la règion) des pèrègrinations de l'âme sur terre coincident avec ce qui est èdictè par l'Eglise: elle distinguent trois ètapes marquèes par trois chiffres frèquemment invoquèes dans la rèligion et la magie, trois, neuf et quarante. Gilbert Dagron (1984) identifie ces phases avec les trois ètapes des rites de passage, dècrits par Arnold van Gennep - sèparation, marge et agrègation - et rappele les textes de l'Èglise orthodoxe sur la formation de l'étre humain dans le ventre de sa mșre et sa dissolution corporelle dans la mort ... "[47].

Să nu uităm că sfânta cruce creștină este un sum-um cultural care asimilează structuri noologice arhaice[48], prin urmare avem de-a face cu un simbol extrem de complex și de grăitor prin vechime, structura, funcțiile sale și polisemantismul simbolic.

D. Crucea și crucea-troiță

Invariabil, crucea se pune la capul mortului până la 40 de zile de la îngropare. În Oltenia, crucile sunt lucrate din lemn, din piatră, din marmură, din fier forjat, din tuci sau aluminiu. Etnograful contemporan care descinde în cimitirele zonei va fi surprins de varietatea însemnelor funerare chiar dacă în ultima vreme se tinde spre o oarecare uniformizare. Oricum, locul de veci denotă starea materială a proprietarilor.

a. Crucile de lemn

Diferențierea formală dintre cruce și troiță este dată doar de mărimea și complexitatea monumentului. Crucea nu are trupul mai mare de 2 metri și nu are mai mult de două brațe cu lungimile de până la 65-70 de cm. În general, în cele două centre de crucerit lemn din Oltenia, Salcia și Pietrișu, "crucile, care au mai mult de două brațe, se numesc troițe"[49].

În Salcia dimensiunile crucilor variază în funcție de vârsta decedatului: pentru copii între 7 și 15 ani,

crucea are un singur braţ şi două mâini sau obezi. Ea nu depăşeşte 1,50-1,80 metri. Când decedatul are vârsta de peste 15 ani crucea are două braţe, patru blăniţe şi o înălţime de 2-2,50 metri[50].

Crucile sunt acoperite cu două scânduri în triunghi care se numesc aripi, superbă metaforă pentru sugerarea zborului sufletului către lumea de taină.

În Pietrişu, crucea obădată are "coperişul" în formă de triunghi şi deasupra un capac rotund din lemn[51].

Terminologia legată de alcătuirea şi părţile componente ale stâlpului crucii, troiţei este cu trimitere antropomorfă: corp, cap, trunchi, mâini, braţe, care ar putea augmenta ideea simbolică de substitut al mortului.

Motivele iconografice centrale, incizate cu scoaba şi apoi pictate, ce apar pe cruci sunt, de asemenea, de sorginte bizantină. La Salcia predomină Iisus Răstignit, Maica Domnului cu Pruncul, Sfântul Gheorghe călare, Sfântul Ion Botezătorul, Sfântul Dumitru, Sfântul Haralambie sau Cuvioasa Paraschiva. Tot aici, există o singură diferenţă între crucile bărbăteşti şi cele femeieşti: pe crucile bărbăteşti apare Iisus Răstignit, iar pe cele femeieşti Maica Domnului cu Pruncul. În schimb, la Pietrişu sunt consemnate diferenţieri structurale între crucea - troiţă voinicească şi femeiască. Însemnul bărbătesc are o formă mai complexă, dimensiuni mai mari şi o iconografie legată de viaţa Mântuitorului.

Pe crucile - troiţe pictate mai apar de asemenea inscripţia INRI pe braţul de sus precum şi vârsta şi numele decedatului în partea de jos a trunchiului. La Salcia, sub numele decedatului, este pictat Adam.

Şi alte simboluri împodobesc crucea; dintre ele amintim în special serafimii şi heruvimii, într-o expresivă reprezentare. La Pietrişu abundă însă motivele ornamentale fitomorfe, mai ales florale: margareta, tufănica, crizantema, florea-soarelui. Motivele geometrice sau astrosimbolurile vin să armonizeze şi să completeze spaţiul ornamental. "Varietatea motivelor florale ca şi a celor geometrice, de altfel, uşurinţa inventivităţii, arta dispunerii şi a subordonării detaliilor, relevă deplina stăpânire a desenului, moştenirea unei practici de secole. În privinţa artei ornamentale fitomorfe excelează cei din Pietrişu, cei din Salcia fiind mai îndemânatici în reprezentarea chipului sfinţilor[52].

Am insistat asupra crucilor lucrate de meşterii din Salcia şi Pietrişu pentru că ele creează o notă aparte cimitirelor din centrul Olteniei. Explicaţia acestei răspândiri este susţinută de faptul că însemnele erau cumpărate şi încă mai sunt cumpărate din târgurile mari ale Olteniei: Poiana Mare, Dăbuleni, Cujmir, Filiaşi, Argetoaia, Vânju Mare, Drăgăneşti, Caracal, Băileşti, Calafat, Bechet.

În afara crucilor de Salcia şi Pietrişu se înregistrează şi alte tipuri de cruci din lemn. Astfel, în centrul şi nordul Gorjului, se întâlnesc crucile cu trupul lat, pictat cu imaginea lui Iisus Hristos în poziţie orantă, flancat de serafimi şi heruvimi. Crucile au două aripi lungi e care se sprijină un blat de lemn în formă de triunghi.

În Mehedinţi, la Bala, spre exemplu, este frecvent însemnul funerar cu unul sau două braţe crestate; între cele două braţe, sprijinindu-se de trunchiul crestat şi el, se află două cruciţe cu braţele egale. Pe crucile din Mehedinţi pictura se face doar pe blatul de lemn care uneşte aripile.

Crucile de lemn din cimitirele vâlcene au forma crucii simple pictate cu imaginea lui Iisus Învăţător sau Iisus Răstignit şi cu acoperiş în formă de triunghi.

b. Crucile de piatră

Un tip special de cruce din piatră a atras atenţia etnografilor. Este vorba de însemnul în formă de pistornic cu foarte multe crestături sau sub formă de căciulă. Astfel de monumente abundă în sudul Olteniei, în Poiana Mare, Desa, Dăbuleni, Ostroveni, Cujmir etc. În unele localităţi ele au fost mutate şi plantate lângă bisericile vechi sau poate acolo le-a fost locul. La Ostroveni, spre exemplu, lângă biserica veche de la 1700, am numărat 30-40 de cruci dintr-o piatră de origine calcaroasă. Şi la Bistreţ splendida biserică din secolul XVIII este înconjurată de astfel de cruci. Cele mai vechi cruci sunt datate în jurul anului 1800, iar cele mai noi spre cel de-al doilea război mondial. Informatorii în vârstă îşi aminteau că monumentele erau cumpărate din târg. Inscripţiile de pe cruce (în partea de jos a ei), săpate în piatră, denominau numele mortului şi anul decesului. În funcţie de vechime, literele latine se amestecă cu cele chirilice. După o descindere în Timocul bulgăresc şi cel sârbesc cu scopul unor cercetări etnofolclorice asupra vlahilor, am constatat că astfel de însemne funerare se întâlnesc şi în comunităţile vlahilor din Bulgaria şi Serbia. Apoi, după o anchetă la Pocraina - fostul Kirimbeg (Bulgaria - zona Vidinului) - am aflat că însemnele funerare erau cioplite în piatră "bigor"[53] de meşterii locali, trecute cu luntrele Dunărea şi vândute în târgurile Olteniei: Calafat, Poiana Mare, Desa, Cujmir, Negoiu, Dăbuleni, Bistreţ, Bechet etc. Ele au intrat şi în interiorul Olteniei, în aşezările

situate la maxim 50-60 de km depărtare de Dunăre.

Diferențierile de formă (pistornic cu unghiuri frânte și de căciulă) erau motivate de sexul decedatului. Bărbații aveau parte de crucea neregulată, cu colțuri, iar femeile de însemnul cu partea de sus rotunjită și cu baza mai mică. În general, crucea bărbătească are în centru cioplită o cruce cu brațele aproximativ egale, iar în cele patru unghiuri ale ei de asemenea, câte un însemn cruciform mai mic. Întregul decor este înconjurat pe margine de linii care repetă forma de margine a crucii. Este posibil ca acești colți să exprime grija apotropaică față de decedat care se putea lesne transforma în moroi (strigoi). Astfel de colți numiți "colți de lup" apar, după cum am văzut, și la stâlp și la icoanele de vatră.

C. Crucea de mână, de piept sau crucița se așeza și încă se așază pe pieptul sau în mâna dreaptă a mortului[54]. În unele zone, crucița rămâne în coșciug, în altele este înfiptă în pământul reavăn, lângă stâlp. La Salcia, crucea de piept avea forma pistornicului și era lucrată din lemn sfânt[55], adică din lemn de păducel, cu trimitere simbolică la coroana de mărăcini care a fost pusă, în batjocură, pe capul Mântuitorului. Dacă familia defunctului nu avea pregătită o astfel de cruce, sau meșterul lipsea, se punea pe pieptul mortului un pistornic, considerat obiect cultual sfânt. În Oltenia, există o foarte mare diversitate a formelor crucițelor: formă de pistornic cu foarte multe crestături, formă simplă de cruce traforată sau cioplită într-o singură bucată de lemn, cu o compoziție complexă, obținută prin îmbinarea în trupul central al crucii al unor crucițe mai mici, crucile cu capul rotunjit. Unele însemne erau pictate, după incizarea cu scoaba, cu imaginea Mântuitorului, în ipostază de arhiereu sau răstignit și erau inscripționate cu expresiile IS-CR-NIKA. Pe crucițe găsim incizate forme cruciforme din culturi diferite: în primul rând crucea latină (imissa), crucea Sfântului Andrei (crux decusata), crucea grecească (quadrata) sau chiar crucea de Malta etc.

E. Crucile de pomenire

Sunt însemne secundare ale mortului care nu incumbă neapărat sensurile simbolice ale stâlpului și crucii, dar nici nu le elimină definitiv. Preceptele simbolice ale crucilor de pomenire se raliază în special agregării mortului în noul spațiu și sunt totodată și semne de cinstire sau au trimiteri apotropaice.

În unele zone ale Olteniei, în mod frecvent, se face distincția între crucea de pomenire, care se plantează la poduri și fântâni, în preajma gospodăriei, pe stâlpii gardului sau în copaci și crucea de jurământ, pe care o întâlnim, de obicei, în afara cimitirului[56].

Am considerat însă că ordinea semantică este totuși aceeași și, de aceea, includem, mai ales pentru simplificare, și crucea de jurământ în aceeași categorie.

Care va să zică, în grupa crucilor de pomenire, am inclus:

a. Crucea de jurământ pe care o întâlnim, geografic, pe cursul superior și mijlociu al Oltețului. Sunt cruci simple cu un braț orizontal, uneori cu "coperiș" în formă de aripi, (în nordul Gorjului și Mehedinți) și sunt plantate, de regulă, lângă gardul cimitirului sau lângă biserică (la Andreești, Gorj). Informatoarele ne-au destăinuit că aceste cruci expiază morții de păcatele lor și sunt adjuvante ale intrării în Rai. În unele comunități (Fratoștița, Dolj), crucea de jurământ se folosește doar pentru decedații sperjuri sau pentru cei care sunt considerați păcătoși de comunitate. La Stoina și Vladimir (Gorj), crucile de jurământ se pun la marginea drumului și sunt pictate cu imagini iconografice. La fel, în Vâlcea. Inscripțiile de pe crucile de jurământ sunt asemănătoare cu cele de pe crucile de cap, adică numele decedatului, vârsta.

b. Crucea de izvor, de fântână sau de punte devine însemn funerar după ritualul slobozirii apei. Nevoia imperioasă de apă a mortului pe lumea cealaltă trebuie satisfăcută prin acte magico-rituale de o mare diversitate, mai ales în perioada celor șase săptămâni de după deces, când sufletul este într-o veșnică peregrinare, într-o căutare a echilibrului.

Ritualul slobozirii apelor vine să complinească și să satisfacă această sete iar crucea de izvor statutează îndeplinirea ritualului. La Fratoștița (Dolj), dar și prin Mehedinți și Gorj, crucea de izvor sau de fântână se plantează concomitent cu sfințirea apei unui izvor de către preotul satului.

Crucile de izvor, de fântână sau de punte nu au forme deosebite față de celelalte cruci de pomenire, sunt mici de înălțime (maxim 1 metru) și se așază lângă fântână, lângă un izvor sau lângă un podeț, în apropierea casei decedatului.

c. Crucea de drum o întâlnim înfiptă mai ales în garduri sau în copaci, acolo unde, sau pe unde, a călcat pasul mortului. Ea se pune în amintirea mortului, tot la șase săptămâni sau puțin după. Precizăm că plantarea crucii este însoțită și de pomeni și acte rituale oblative: colaci, băuturi, alimente, haine, alte obiecte.

Troițele de pomenire sunt comandate meșterilor locali de familiile înstărite și se așază, de obicei, la

răspântii și poduri, în special. Au rol apotropaic și de cinstire. Cred că trebuie să facem, de la bun început, distincție între troițele personale de pomenire cu trimitere precisă la un anumit defunct și troițele monumentale care se ridică la construirea unui pod, podeț, fântâni și care țin, în opinia noastră, de un alt registru semantic, chiar dacă, de cele mai multe ori, sunt însoțite de pomelnice.

Romulus Vulcănescu consideră că acest cult al troiței "a fost mult timp conceput, în mod exclusiv, dependent de cel al stâlpului pentru că troița , în majoritatea formelor ei, s-a înfățișat ca un stâlp (simplu, dublu sau triplu) mai mult sau mai puțin disimulat. În realitate însă, între troiță și stâlp sunt deosebiri structurale, de evoluție istorică. Numai în ultimele secole a început să se facă confuzie între troiță și stâlp, atribuindu-se ambelor, sub influența religiei, un cult cruciger[57]. Este posibil ca Romulus Vulcănescu să aibă dreptate. Ne punem totuși întrebarea cine a făcut confuzia între stâlp și troiță. Dacă asimilarea aparține comunității tradiționale, nu este vorba de confuzie, ci de un proces firesc, natural, de acumulare, asimilare, îmbogățire, resemantizare a unor structuri culturale vechi. Surprinzător, toate studiile dedicate unor însemne funerare se ocupă cu obstinație doar asupra nuanțelor magico-rituale precreștine. Să nu uităm însă că în mediile tradiționale țărănești, creștinismul a avut o influență covârșitoare și, până la urmă, esența acestei culturi poartă amprenta ideologiei creștine. Așa au apărut forme culturale hibride, mitologice și creștine, influențate mai ales de evangheliile apocrife, și cităm aici doar legendele Maicii Domnului sau colindele religioase. Orice țărancă de la țară știe că pune crucea pentru soțul decedat creștinește, adică după datină. Să nu uităm, de asemenea, că picturile de pe troițe aparțin iconografiei bizantine, uneori în cea mai pură respectare a normelor impuse de erminiile care au circulat sistematic în secolele XVII, XVIII, XIX, în spațiul cultural al României.

Meșterii de la Salcia sau Pietrișu nu fac diferențiere între cruce și troiță decât în ceea ce privește mărimea. La troiță, ne spunea un meșter din Salcia, prin 1995, sunt trei rânduri de "brață" și opt blănițe, dar tot două "mâini" ca și la cruce. Meșterii "închipuiau", adică însemnau cu scoaba și apoi pictau, pe Iisus Răstignit, iar la picioarele lui, în medalion, pe Maica Domnului cu Pruncul. Pe Mântuitor îl mai închipuiau și în scena Botezului cu mâinile la piept sau ca Iisus Învățător înveșmântat arhierește, cu sacos, omofor și cu capul nimbat cruciger. Mai pictau meșterii cruceri și sfinți, mai ales Sfântul Ion, Sfântul Gheorghe călare, "Sfântu Aranghel", tot pe cal, Sfântul Dumitru, dar și serafimi, heruvimi sau roata de foc așa cum apare descrisă în erminia lui Dionisie din Furna. Câmpul ornamental al troiței era completat de flori, alte motive geometrice sau astrosimboluri: soarele, luna, stelele. Și pentru că avem de-a face cu o simbioză culturală (precreștin-creștină), se mai pictau pe troițe și arbori sacri, în special bradul.

De altfel, meșterii cruceri erau și iconari. Ei au lucrat, până pe la mijlocul secolului XX, icoane de vatră (incizate și apoi pictate), icoane extrem de răspândite în întreaga Oltenie[58].

Cele mai frecvente troițe (ca formă) pe care le întâlnim în Oltenia sunt cele pictate și provin din centrele de la Salcia sau de la Pietrișu. Acoperișul este în două, trei sau patru ape sau sub formă de con și era făcut din șindrilă.

În Mehedinți, troițele au forma pomului vieții[59], adică din trunchiul central al monumentului pornesc trei sau chiar cinci ramuri. Între trunchiul central și ramuri erau îmbinate zeci de crucițe cioplite sau traforate.

Troițele gorjenești, cum este cea de la Muzeul Curtișoara creează sentimentul de monumentalitate și grandoare. Acoperișul unor astfel de monumente are o frumusețe aparte. Este alcătuit din rânduri suprapuse de șițe care se termină printr-o coamă ce susține o înlănțuire de figuri sculptate, romburi, păsări, flori.

F. Cruceritul, un meșteșug cu deontologie sacră.

Grija pentru îndeplinirea cutumelor privind marea călătorie a mortului, a făcut să apară un meșteșug specific: cruceritul[60]. În afara zonelor mari de influență a centrelor din Pietrișu și Salcia, au existat, și încă mai există, meșteri cruceri și în Gorj, Mehedinți, Vâlcea. La Bala, la Izverna (Mehedinți), la Vladimiri și Andreești (Gorj) sau la Roșiile (Vâlcea), oameni deosebiți, adevărați artiști, au transmis meșteșugul din generație în generație.

Păstrători și transmițători ai modelelor consuetudinare, crucerii trebuiau să fie ei înșiși modele. Dincolo de calitățile de meșteșugar și artist, crucerul trebuia să fie un om curat, "retras de la murdării"[61]. În perioada cât lucra la "lemn", meșterul nu întreținea relații sexuale și ținea posturi alimentare după canonul bisericesc. Majoritatea meșterilor pe care i-am cunoscut, și la Salcia și la Pietrișu, aveau cunoștințe religioase suficiente pentru a discerne rolul spiritual al însemnelor funerare.

"Nu oricine putea să se facă crucer. Crucerii nu se puteau face din furi sau ăi din neam care a făcut

moarte de om. Pentru că cine a furat sau a omorât este blestemat și blestemul nu-l duce numai el ci și ăi de-l urmează. Că blestemul îl ajunge și pe-l din al nouălea neam"[62], povestea Ion Beznă, a' lu' Troacă prin anii 1980. Iar Mitru lu' Ioan a'lu' Pătru își amintea cum un crucer din Salcia a jurat strâmb la un proces și, la trei zile de la sperjur, "l-a lovit damblaua și s-a chinuit nouă luni, cât a stat în mă-sa, până a murit, și nu murea, dacă crucerii nu-i făceau pe-a bătrânească. L-au pus pe pământ cu fața la soare, cu țanduri de la crucea mare la cap și cei care lucrau i-au ținut câte trei lumânarea la cap, zi și noapte, fără să mănânce, fără să doarmă ... Abea a noua zi a închis ochii"[63].

Tulburătoare această narație, atât ca expresie literară, cât și ca document al unei culturi ce s-a menținut și a acționat prin modelele ei. Crucerii reprezentau un astfel de model.

ÎNSEMNE FUNERARE INDIVIDUALE ALE MARII TRECERI

Tipuri ale însemnului funerar	Subtipuri	Caracteristici de formă, material și iconografie	Timpul și locul ritual al plantării	Funcționalitate ritual-simbolică
A. Bradul		Bradul este adus ritual din pădure de către flăcăi și împodobit cu panglici, clopoței, batiste, flori, fructe, obiecte personale etc.	La înmormântare, la cap	Arbore cosmic, arbore ceresc, arbore al vieții (după R.Vulcănescu); substitut al mortului (după I.Ghinoiu).
	Sulița (steagul)	Bradul se curăță de crengi până aproape de vârf; trunchiul lui este pictat iar vârful împodobit cu fire de lână, în special.	- " -	- " -
B. Pomul		O creangă de pom fructifer (mai ales măr) este împodobită cu panglici, fructe, colaci, batiste etc.	La mormânt, la cap	Substitut al mortului
C. Stâlpul	Antropomorf	Este lucrat din lemn de diferite esențe; are capul rotunjit și crestături de-o parte și de alta a trupului	La înmormântare, la cap	Marchează locul înmormântării; are rol apotropaic, adjuvant în marea călătorie
	Cu pasărea suflet	Pasărea (de obicei porumbel) sculptată, cu aripile deschise sau închise, se înfige în vârful stâlpului antropomorf sau cruciform	- " -	- " -
	Stâlpul cruce	Din lemn de diferite esențe, în formă de cruce latină (imissa); uneori au aripi sau acoperiș	- " -	- " -
D. Crucea		Este lucrată din lemn de esență tare, din piatră, fier, marmură, din alte metale. Cele mai frecvente sunt crucile lucrate la Salcia sau Pietrișu. Au maximum 2 brațe și 4 blănițe și acoperiș în formă de săgeată. Sunt pictate cu Iisus Cristos, Maica Domnului sau alți sfinți, motive ornamentale fitomorfe, astrosimboluri, pomul vieții.	Până la șase săptămâni, la cap.	Cinstire și pomenire a mortului, dar și obiect simbolic cu rol apotropaic.
	Crucea-troiță	Are dimensiuni mari; 3 brațe și 8-12 blănițe. Câmpul ornamental cuprinde imagini iconografice, flori, astrosimboluri, serafimi, heruvimi.	- " -	- " -

E. Crucile de pomenire		De dimensiuni mici, cu forme simple și puține imagini iconografice.	La șase săptămâni, la izvor, la fântână, în drumul mortului (în garduri, copaci)	Însemne secundare ale defunctului, cu rol de pomenire sau rol de statutare a unor rituri (slobozitul apei). De protejare a defunctului de păcate. Rol apotropaic.
	Crucea de jurământ	- " -	La șase săptămâni. În afara cimitirului, lângă gard.	- " -
	Crucea de izvor, de fântână, de punte	- " -	La șase săptămâni, lângă fântână, izvor, punte.	- " -
	Crucea de drum	- " -	La șase săptămâni, în garduri, în copaci, pe drumurile defunctului	- " -

FUNERAL PROPS IN RITUAL CONTEXT. FUNERAL INDIVIDUAL MARKS

The author notices quite from the beginning of his stdy the importance of the funeral symbolic-objective props in the ritual context of the great passage, at the some time underlining that the survial scenaries a consists in languages (syncretic) which acts savards a common purpose. The following step in the presentation of the specific bibliography.

The main concern of the author is thart of classifying and ordering the props of the Great Passage, starting with the individual funeral marks.

The classification contains the following types and subtypes: A: The fir-tree (the jardin, the flag); B: the tree; C: the pillar (anthropomorphic, with the saul-bird, the cross pillar); D: The cross (the triptych-cross) and E: The prayer-cross (the sath-cross, the fontain cross, the road cross).

NOTE

1. Jean Copans, **Introducere în etnologie și antropologie,** Polirom, Iași, 1999, pag.116.
2. Germina Comănici, **Sincretismul limbajelor în modelul de rol al obiceiurilor populare,** Anuarul IEF, București, nr.3, 1992, pag.56.
3. René Berger, **Mutația semnelor**, Meridiane, București, 1978, pag.276.
4. Inf. Maria Ulariu, 73 ani, Buicani, Ponoare (Mehedinți), 1998.
5. Paul Drogeanu, **Despre un model poietic al Marii Treceri,** în Anuarul ICED, seria B, nr.3, 1985, pag.467-470.
6. **Carte de învățătură creștin-ortodoxă**, Ed. Institutului Biblic, București, 1978, pag.49.
7. Asupra simbolului obiectual și încărcăturii sale semantice, cităm câteva lucrări pe care le considerăm utile oricărui studiu despre comunicarea simbolică: Gilbert Durand, **Imaginația simbolică**, Nemira, București, 1999 și **Structurile antropomorfe ale imaginarului,** Univers enciclopedic, București, 1998; Mircea Eliade, **Imagini și simboluri**, Humanitas, București, 1996; Ivan Efseev, **Cuvânt - simbol - mit**, Facla, Timișoara, 1983 etc.
8. Nicolae Panea, **Ritualul funerar** în **Oltenia. Studii și comunicări etnografice,** nr.7/1996.
9. Pierre Bourdieu, **Les rites commes actes d'institution**, în **Les rites de passage aujourd'hui**; apud N. Panea., op.cit., pag.112.

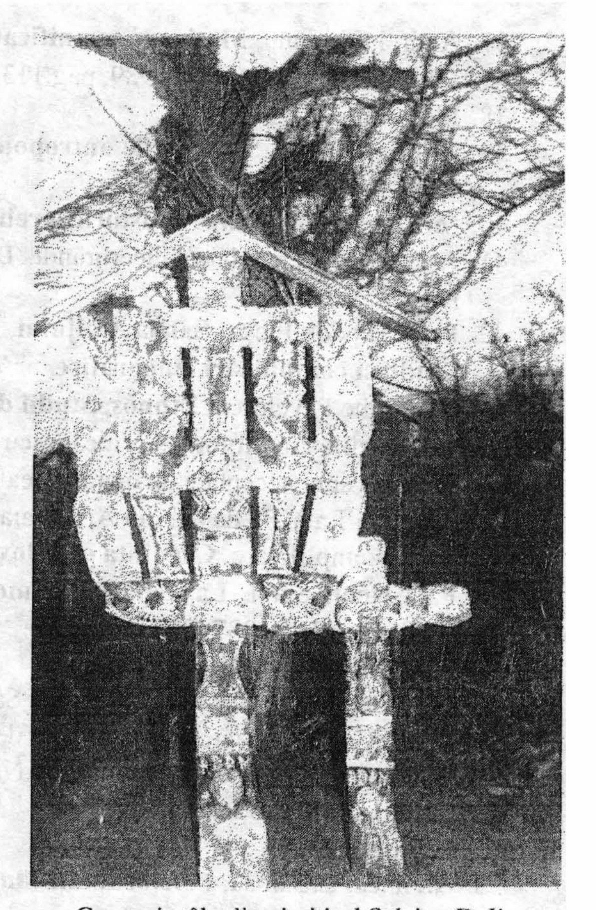
10. O serie importantă de etnologi contemporani consideră ritualul ca un act social de comunicare. Vezi în acest sens: Gail Klingman, **Nunta mortului**, Polirom, Iași, 1998; T. Turner, **Transformation Hierarchy and Transcendence**, în **Secular Ritual**, Amsterdam, 1977; Mihai Pop, **Obiceiuri tradiționale românești**, București, 1976
11. Nicolae Panea, Mihai Fifor, **Cartea românească a morții**, Drobeta Turnu Severin, 1998, pag.71.
12. Precizăm că folosim o terminologie nu neapărat structuralistă, cât mai ales acceptată în discursul etnologic contemporan.
13. În acest sens: Nicolae Iorga, **Istoria românilor prin călătorii străini**, București, 1928; Romulus Vulcănescu, **Coloana cerului**, București, Ed. Academiei R.S.R., 1972, în special pag. 118-132.
14. Teodor Burada, **Datinile poporului român la înmormântări,** Ed. Muzicală, București, 1978, pag.32.
15. Charles Laugier, **Contribuții la etnografia medicală a Olteniei,** Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1922.
16. Alexandru Tzigara-Samurcaș, **Covorul oltenesc**, Ed. Scrisul Românesc, 1942, pag.7.
17. Tache Papahagi, **Albumul etnografic al României**, București, 1932.
18. Romulus Vulcănescu, **op.cit.**, pag.127.
19. George Oprescu, **L'art du paysans roumains**, Ed. Meridiane, București, 1967, pag.18-30.
20. Este vorba de studiile, **O revelație oltenească: troița** în **Ramuri**, 1947 și **Funcția majoră a troiței**, în **Cercetări folclorice**, vol.I, București, 1947.
21. Ernest Bernea, **Moartea și înmormântarea în Gorjul de nord**, Cartea Românească, București, 1998.
22. Idem, pag.
23. Paul Teodor Pleșa, **Recuzita obiceiurilor de înmormântare din satele Rudina și Vidimirești**, în **Oltenia. Studii și comunicări etnografice**, nr.7/1996 și **Recuzita înmormântării** în **Oltenia. Studii și comunicări etnografice**, nr.9/1999.
24. Gheorghe Iordache, **Ocupații tradiționale pe teritoriul României**, Ed. Scrisul Românesc, vol.IV, 1996, cap. **Stâlpi, cruci, troițe**.
25. Ion Ghinoiu, **Lumea de aici, lumea de dincolo**, Ed. Cultura românească, București, 1999, în special capitolul substitute funerare.
26. Înțelegem prin cultură folclorică sistemele și structurile culturale ale comunităților tradiționale care se manifestă prin oralitate și simbolic.
27. De remarcat faptul că și în societățile care sunt în plin proces de detradiționalizare, ritualul are forță reformatoare, el tinde să-și găsească un înveliș expresiv, dar are totuși putere ordonatoare. Citām, în acest sens, studiul lui Paul Morris, **Detraditionalisation**. **Critical Reflections on Autority and Identity**, Lancester University, 1992.
28. Vasile Crețu, **Existența ca întemeiere**, Facla, Timișoara, 1988, pag.25.
29. Idem, pag.77.
30. Mihai Pop, **op.cit.**, pag.28.
31. Ernest Bernea, **Ceremonialul bradului** în **Rânduiala**, an.III, nr.1/1934 și de **Înmormântarea în nordul Gorjului**, lucrare deja citată.
32. Florica Lorinț, **Semnificația ceremonialului ritual al bradului în Gorj**, în REF, Tom.13 - nr.4/1968.
33. Romulus Vulcănescu, **Mitologia română**, Ed. Academiei R.S.R., București, 1985, pag.168-210 și 484-487.
34. Romulus Vulcănescu, **Coloana cerului**, pag.69.
35. Ion Ghinoiu, **op.cit.**, pag.69.
36. În privința culegerilor de cântece ritual-funerare ce cuprind și spațiul Olteniei sau mai ales, citām: Constantin Brăiloiu, **Ale mortului din Gorj**, București, 1936 și Mariana Kahane, Lucia Georgescu, **Cântecul Zorilor și Bradului**, Ed. Muzicală, București, 1988.

37. Andrei Oişteanu, **Motive şi semnificaţii mito-simbolice în cultura tradiţională românească,** Ed. Minerva, Bucureşti, 1989, pag.113.
38. Idem, pag.133-147.
39. Gilbert Durand, **Structurile antropologice ale imaginarului**, Univers enciclopedic, Bucureşti, 1998, pag.321.
40. Mircea Eliade, **Tratat de istorie a religiilor**, Humanitas, Bucureşti, 1996, pag.257-258.
41. Jean Chavelier, Alain Gheerbrandt, **Dicţionar de simboluri**, vol.I, Artemis, Bucureşti, 1994, pag.132.
42. Paul Teodor Pleşa, **Salcia Doljului, un vechi centru de crucerit din Oltenia**, în **Oltenia. Studii şi comunicări etnografice**, nr.7/1996.
43. Gheorghe Pavelescu, **Ethnos, Studii de etnografie şi folclor**, Sibiu, 1998, pag.240.
44. Concluziile lui Romulus Vulcănescu formulate atât în **Coloana cerului** cât şi în **Mitologia română** sunt acceptate de majoritatea etnologilor români contemporani.
45. Anica lu'Lală, 82 de ani din Argetoaia (Dolj).
46. Spre exemplificare, **Credinţa ortodoxă**, Ed. Mitropoliei Olteniei şi Bucovinei, iaşi, 2000.
47. Paul Henri Stahl, **La départ des morts (quelques exemples roumains et balkaniques)**, în Ètudes rurales, 1987, Paris, pag.226.
48. J. Chevalier, op.cit., cap. Crucea.
49. Informator Ion Musteţea, crucer din Salcia, 80 de ani.
50. Idem şi Ion Popescu, zis Mangu, 69 de ani.
51. Gheorghe Iordache, M.Popilian, N.Niţu, **Câteva observaţii asupra cruceritului în lemn din Oltenia**, în Historica, nr.I/1970.
52. Idem, pag.164.
53. N.Panea, C.Bălosu, **Folclorul din Timocul bulgăresc**, Omniscop, Craiova, 1996, pag.49.
54. În ultima vreme crucea de mână este înlocuită cu iconiţe cumpărate, reprezentând pe Iisus sau pe Maica Domnului.
55. P.T. Pleşa, **Salcia Doljului** ..., pag.40 şi după informaţiile lui Ion Musteţea, 82 de ani din Salcia.
56. Gheorghe Iordache, **Ocupaţiile tradiţionale** ..., pag.223.
57. Romulus Vulcănescu, **Coloana cerului,** pag.133.
58. Vezi P.T. Pleşa, **Salcia Doljului ...**, pag.41 şi din informaţiile lui Ion Musteţea şi Ion Popescu din Salcia, cruceri din Salcia.
59. Vezi R.Vulcănescu, **op.cit.**, Gh.Iordache, **op.cit**. şi P.T.Pleşa, **op.cit.**
60. Termenul este folosit de specialişti pentru a defini meşteşugul construirii crucilor. În comunităţile rurale el nu se foloseşte.
61. Sintagma aparţine meşterului Ion Musteţea din Salcia, un om de o mare frumuseţe sufletească. A plecat în lumea celor drepţi în primăvara anului 1996.
62. P.T. Pleşa, **Salcia Doljului** ..., pag.33.
63. Idem, pag.34.



Brad de înmormântare în cimitirul Argetoaia – Dolj

Foto : C. Bălosu, 1994



Cruce și stâlp din cimitirul Salcia - Dolj

Foto : M. Nicolae (Colecția CCP-Dolj)



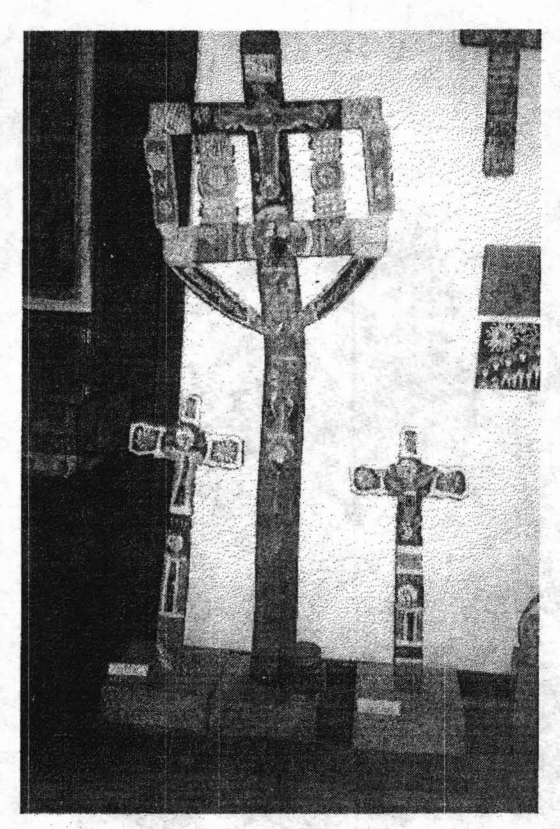
Cruci de piatră din cimitirul dezafectat de la Ostroveni – Dolj

Foto : C. Bălosu, 1992 (Colecția CCP-Dolj)



Cruci de piatră "bigor" în cimitirul Pocraina (Bulgaria – Regiunea Vidin)

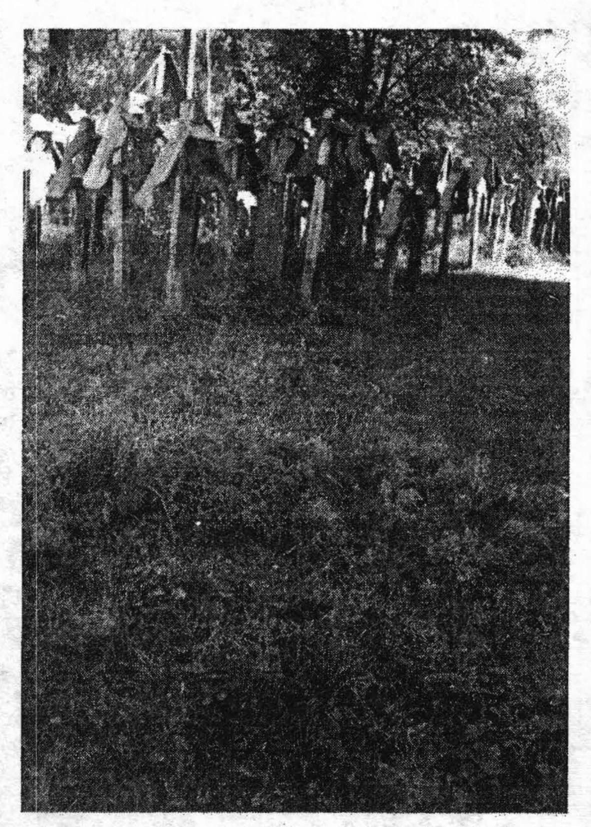
Foto : C. Bălosu, aprilie 1993 (Colecția CCP-Dolj)



Cruce cu două brațe, 4 blănițe și mâini,

precum și stâlpi lucrați la Salcia de meșterul Ion Mustețea

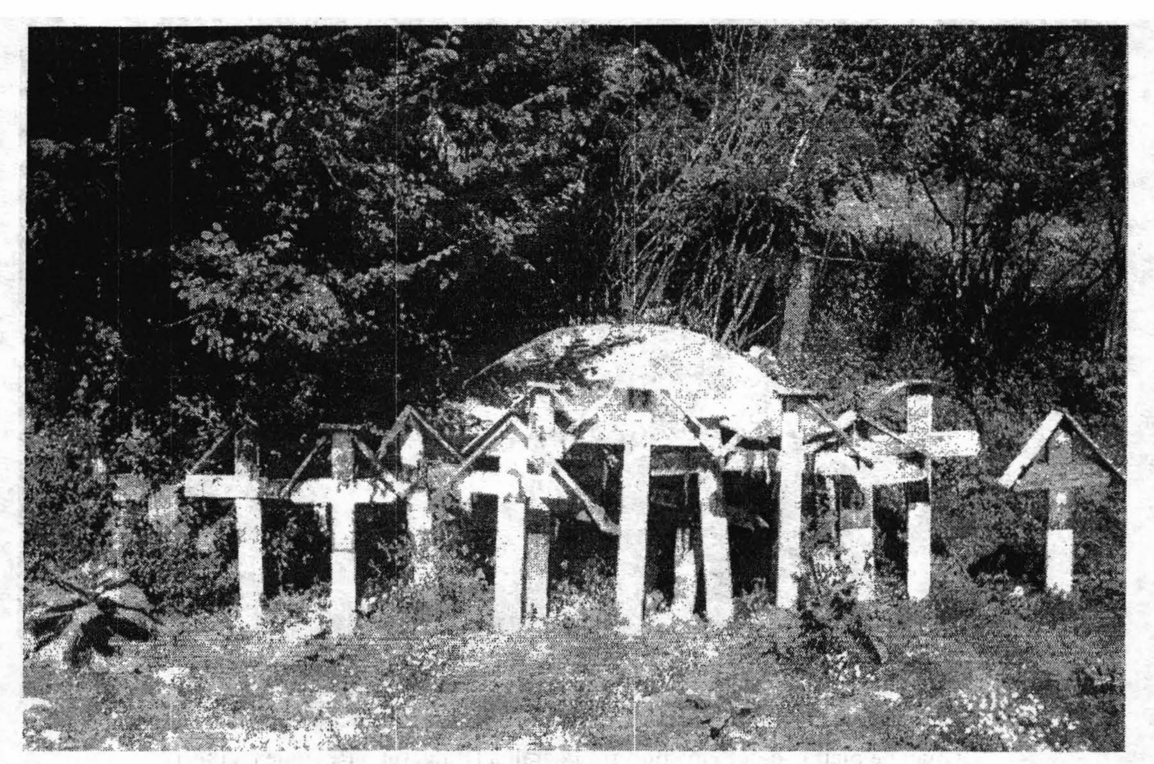
(Colecția Muzeului Olteniei)



Cruci de pomenire cu aripi (sau săgeți) din

Vladimiri - Gorj

Foto : Ștefan Enache, 1996



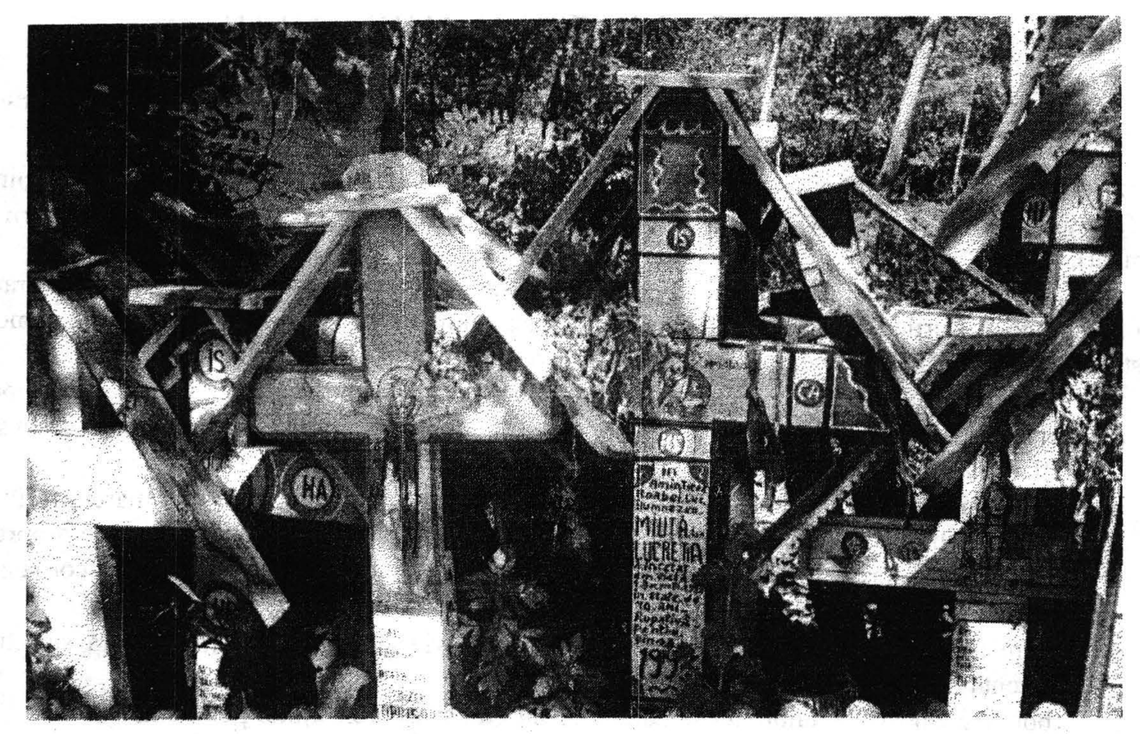
Cruci de izvor din Vâlcea

Foto : Ștefan Enache, 1997



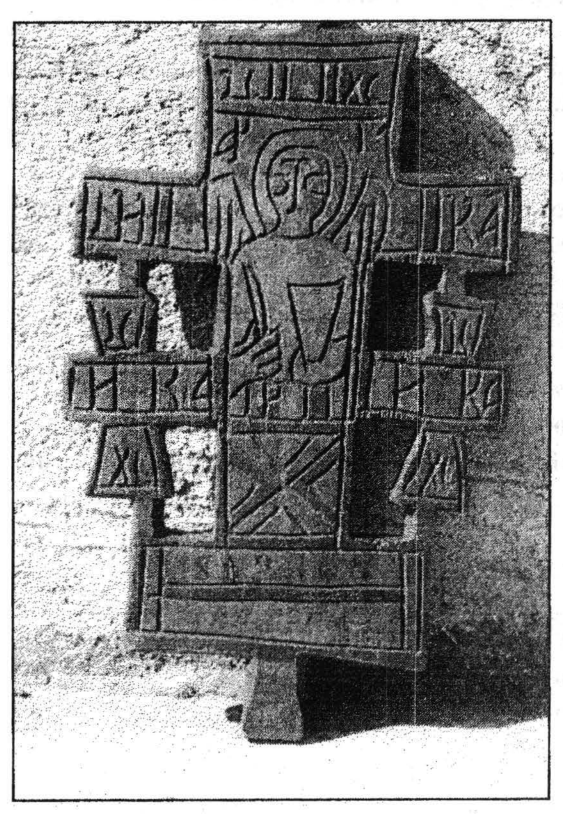
Cruci de fântână din Zăvideni – Vâlcea

Foto : Flori Dănicescu, 2000



Cruci de punte din Vâlcea

Foto : Ștefan Enache, 1997



Cruce de mână

Colecția Muzeului Olteniei



Cruci de drum din Valea lui Pătru - Dolj

Foto : C. Bălosu, 1992 (Colecția CCP-Dolj)

CÂNTECE RITUALE DE ÎNMORMÂNTARE. ARBORELE DIN TEXTELE FUNERARE. ARBORELE DE LA MORMÂNT. POMUL VIEȚII

Vasile Șișu

Al treilea element simbolic întâlnit de sufletul călător în drumul său spre altă lume și amintit în textele funerare, este arboreal mitic sau cosmic (motivul este prezentat și în text și în ritual, vezi arborii fixați la mormânt).

Simbolismul și mitologia arborelui și a vegetației s-au dezvoltat în toate ariile culturale și tradițiile populare din lume. Miturile legate de vegetație și arbori sacri, simbolurile și riturile vegetale sunt numeroase și această tematică o aflăm în iconografia religioasă și în arta populară.

Din studierea cântecelor și ritualurilor funerare se pot deduce mai multe funcții mitice ale arborelui:

a) aborele cosmic, centru al lumii (axis mundi), al universului și suport pentru ascensiunea sufletului spre ceruri.
b) arborele imagine a cosmosului sau arborele-brad uriaș aruncat peste o apă mare și prin acest spațiu trebuie să călătorească sufletul chinuit. Sau cosmosul văzut sub formă de arbore vezi **Yggdrasill** arborele din mitologia nordică; sau arborele cu rădăcinile la cer și coroana spre pământ etc.
c) arborele vieții veșnice asociat cu fântâna cu apă vie și zeița ursitoare asigură sufletului o existență benefică după moarte.
d) arborele adapost - la umbra lui se odihnește sufletul și arborele ajutor pentru el.
e) Arborele soție (soț) al (a) tânărului (ei) necăsătorit (ă) decedat (ă).

Într-o scurtă trecere în revistă a temelor cuprinse de simbolurile și miturile vegetale ar mai fi de adăugat: **arborele sălaș al divinității** - Zâna Bătrână lângă pomul sacru; avem un corespondent în cosmologia babiloniană: In Eridu, în centrul lumii se află arborele sfânt (Kiskanu) care se întinde spre oceanul lumii (Apsu) și acest arbore este locuința lui **Éa** zeul fertilității, artelor, agriculturii și scrisului, în același timp locuință a lui **Bau** mama zeului și divinitate a bogăției, turmelor și agriculturii.

Din mulțimea tradițiilor în legătură cu pomul sacru reținem scena biblică redată inconografic astfel: în mijlocul Raiului Adam și Eva, iar între ei pomul cunoștinței binelui și răului încolăcit de un șarpe (simbol al diavolului) care i-a împins pe primii oameni să guste din fructul oprit (Facerea 2,9). În Rai se presupune a fi și un dublet al Pomului cunoașterii și anume Pomul Vieții. Prototipuri ale Pomului Vieții și Pomului Cunoașterii (înțelepciunii) le regăsim și în vechea tradiție babiloniană[1]. Nu avem posibilitatea să enumerăm acum toate exemplele, dar insistăm asupra ansamblurilor mitologice cuprinzând Marea zeiță a vegetației însoțită de arbore sau plantă și animale; simbolul vegetal fiind izvor inepuizabil al **fertilității cosmice**[2]. Complexul mitic Marea Zeiță - Arborele Vieții a fost răspândit și în Egipt. În reprezentările plastice din Egiptul antic Zeița Hathor așezată lângă arborele ceresc (al nemuririi) dă sufletului mortului băutură și hrană asigurându-i supraviețuirea. Nimfa Calypso (Odiseea 1,50,68,135) se află în centrul lumii (omphalos thalassos), alături de Arborele Vieții și cele patru izvoare; se observă asemănătoare cu imaginea din cântecele funerare românești cu Zâna Bătrână lângă **Arborele și Fântâna Mitică** locul sacru din altă lume al curgerii veșnice, al timpului infinit. În mitologia babiloniană se închipuia, în partea de răsărit a cerului, a fi așezați doi arbori: unul al Adevărului și altul a Vieții (nemuririi). O parte a acestei imagini o regăsim în versurile funerare românești:

Sus la răsărit (s.n.)
Vezi ce s-a ivit
Un pom înflorit (s.n.)
Nu-i pom înflorit
Și îi domnu sfânt
De foc ocolit (s.n.)
Joacă jocul roată
Merge lumea toată

(Runcșor-Mh: **În ziua în care pleacă la groapă**; se repetă: **la mormânt, când încep să tragă pământ pe mort.**)

Este de remarcat scena mitică: în mijloc Domnul Isus Hristos metamorfozat în **pom înflorit**, iar în jurul lui hora veșnică a tuturor morților; alte versuri cu aceiași imagine: Mult spre răsărit/Vezi ce s-a ivit/Un corn înflurit/Nu-i corn înflurit/Domnu Isus chitit/ (Bahna-"La amiaz").

La Runcu - Mehedinți în cântecul "La gulere" cântat seara, după ce sunt enumerate: calea stângă rea, calea dreaptă bună, Zâna Bătrână, cererile ei, Fântâna și îndemnul adresat mortului de a se grăbi, se spune clar: Și acolo mai este/Un pom înflorit (s.n.)/Nu-i pom înflorit/Și-i domn Cristos/părintele nost; **Sus la răsărit** - sintagma din textul de la Runcșor se referă la partea estică a bolții cerești.

Alegoria cu Isus-Dumnezeu metamorfozat în arbore înflorit înseamnă: ființa divină simbol al purității se metamorfozează în plantă, simbol al purității, al veșniciei (înflorește mereu), al nevinovăției și al înțelepciunii. Și mai departe, cântecul funerar insistă în ideea transformării divinității în arbore, în exemplul următor Maica Domnului în răchită împupită (înflorită) și apoi mortul întâlnește după **Maica Domnului - o răchită împupită, un pom înflorit** care este **Isus Cristos:**

Înainte să mergi
. . . .
230 Dacă mi-ei vedea
Răchită împupită (s.n.)
Nu este răchită
Ci e Maica Sfântă
(Î)nainte să mergi
Să nu te sfiești
Dacă mi-ei vedea
Un pom înflorit (s.n.)
Nu-i pom înflorit
239 Ci-e Domnul Sfânt
(Brăiloiu-Gorj)

În zona Almăjului, în textele funerare aflăm următoarea scenă: lângă pomul înflorit cu vârful până la cer (arborele cosmic) se află Maica Maria Precista: **Cu caucus îi adăpa (pe morți)/Drumul le arăta.**[3]

Simbolul **pomului înflorit** se întâlnește în scrierile și în doctrina creștină ("pomul înflorit este în cer, în rai").

După cum am observat în toate mitologiile lumii tema **metamorfozărilor** (a zeilor, oamenilor, plantelor, animalelor, apelor, pietrelor etc.) este amplu reliefată.

În legendele populare românești o fată frumoasă, neîndreptățită, se transformă în pasăre sau plantă, la fel copiii uciși[4] (vezi **Daphne** urmărită de **Apollon** și transformată în laur).

În basmul de inspirație populară a lui M. Eminescu - **Făt Frumos din lacrimă**, eroul, Făt Frumos prefăcut în izvor cu apă limpede este transformat din nou în om de Dumnezeu și Sfântul Petru călători pe pământ[5] (vezi și L. Săineanu - în Basmele române - cap. Ciclul **Femeie-plantă**, cap.V ciclul **Metamorfozelor**)[6]. Disimularea este folosită pentru a se apăra de un rău, de o urmărire, sau o primejdie iminentă, pentru a înșela un demon, un zeu care urmărește un erou să-l ucidă. În cadrul arhetipurilor culturale un arbore devine sacru fiindcă ceea ce este el cu forma lui (rădăcinile, tulpina, ramurile, frunzele, florile) imită forma întregului cosmos. Pentru a întregi simbolistica vegetației și a arborilor venim cu un alt exemplu din literatura apocrifă: Adam fiind pe moarte, Sit și Eva aduc din Rai o ramură din Pomul cunoașterii, o fac cunună și o așează pe fruntea muribundului. Din această ramură va crește un arbore, din care apoi s-a făcut crucea răstignirii Mântuitorului. De aceea pe unele icoane cu tema răstignirii sub cruce se pictează un craniu. Pe dealul Golgota (dealul Căpățânii) pe care l-a urcat Isus în timpul supliciului și unde a fost crucificat, se află înmormântată căpățâna lui Adam.[7]

Sub arbori se ascundeau comori, și acest aspect necesită un comentariu asupra funcției magice a vegetației.

Apropierea de Dumnezeu prin recunoașterea greșelilor (spovedirea păcatelor; spovedanie= mărturisire) este un act religios regăsit în textele analizate: **Dumnezeu ca un sfânt/Se doboară pe pământ/Îmi dete cheia de argint/Descuiai și mă uitai/Mă uitai la vale în rai/Ce văzui mă înspăimântai/ Văzui oameni spovediți/Parcă erea pomi înfluriți/Văzui și nespovediți/Parcă era bușteni pârliți/** (Gregorian, 443, p.260). Scena mitică este magnifică: Dumnezeu coboară pe pământ și oferă cheia cerurilor

unui muritor și acesta observă în rai oameni spovediți transformați în **pomi înfloriți**, simbol descries mai sus. În aceeași colecție de texte, Gregorian, apare și imaginea pomului punte peste mări: mortul este rugat să se ridice (Scoal cutare scoală!) și să se uite la vale (la răsărit) unde departe: **Iestă** (este) **un cărtur** (arțar?) (i) **Nalt și mai prea (î)nalt/Cu frunza măruntă/Cu umbra rotunda/Cu vărvările (vârfurile)/Trăse (trece) mările/** (Gregorian, 462, p.277-278).

În continuare observăm cum în cuprinsul unor poeme funerare întâlnim străvechiul motiv al copacului adăpost al 3 ființe mitologice, sau arborele cu 3 trepte mitice sau cu 3 elemente cu funcție simbolică.

În legendele sumero-akkadiene întâlnim același vechi motiv: pe tăblița a XII-a a Epopeii lui Ghilgameș s-a scris povestea unui copac Huluppu ce creștea la începutul lumii pe malul Eufratului, acesta a fost smuls de vântul de sud și plutea pe ape. Inanna (zeița) l-a luat și l-a resădit în grădina sa din Uruk. În copacul acesta se aflau 3 ființe demonice: jos la rădăcină șarpele, într-o scobitură a trunchiului demonul feminine Lilith iar în vârf un vultur, pasărea furtunii Imdugudu. Ghilgameș omoară cu securea șarpele, lovi adăpostul lui Lilith, iar pasărea furtunii din vârf își luă puiul și fugi la munte. Din copacul doborât Ghilgameș face tronul și patul zeiței Inanna (Ishtar) și două instrumente musicale: "Pukku" (o toacă, o tobă) și un ciocănel magic "Mikku" pe care le scapă din mâini și ajung în Infern. Trebuie să vedem în acest copac, arborele cosmic sau identic cu arborele vieții **Huapa** care crește în mijlocul unui lac în mitologia iraniană, sau identic cu arborele **Yggdrasill** din mitologia nordică europeană și care, la fel, adăpostește 3 ființe: la rădăcină balaurul haosului **Nidhoggr** la mijloc capra **Hedrun** iar în ramuri vulturul **Weiderfolmir.**[8] În textul funerar Mangiuca - Hașdeu (amintit de noi și la cap. **Călătoria sufletului**) se vorbește de **Bradul zânelor** aruncat peste o mare adâncă și învolburată, **trecătoarea apelor** unde se află 3 ființe infernale: roșu **șoimuleț, vidra** lătrătoare și galbena **șerpoane** care oprește trecerea sufletelor. Identitatea scenei din cântecul funerar românesc cu cele din miturile sumero-akkadiene și din mitologia nordică este foarte clară. În afară de textul citat mai sus aducem și alte exemple de texte funerare unde omul mitic este descries cu mai multe trepte simbolice, drept ecou al unor elemente culturale străvechi: **Pi la rădăcină/Cu fumu tămâie/Mai pi la mijloc coaja crestată/Cu cruci înconjurată/Și cu flori legată/Sus pe rămorele/Chiț de floricele/** (Gregorian, 463, "La brad - când vine cu bradu să-i pună suliță la cap").

Într-unul din textele de la Dâlbocița (Mh) cântat noaptea lângă mort este următoarea alegorie: într-un nuc cu frunza rară cântă cucul intens, la tulpina nucului cânta **mama cucului,** iar mai sus la rămurele **cântă** două turturele, fetițele defunctului, iar și mai sus cântă doi golâmbei, aceștia sunt copilașii (băieții) defunctului.

La Runcu: bradul de la mormânt cu șarpele la rădăcină; iar în cântecul crucii care este aproape identic cu cântecul bradului, reîntâlnim aceiași înșiruire simbolică de trepte (crucea-stâlp de lemn); în vârful crucii Isus Hristos, la mijlocul crucii miros de busuioc și nocoțăle, iar jos la rădăcină smirnă și tămâie. Cifra 3 este universal răspândită în reprezentările, actele magice, basmele și miturile multor popoare și cuprinde intenția de a induce, de a aduce binele pentru un erou, o familie sau o comunitate.

Pe un interesant relief din epoca Daciei romane descoperit la Slăveni (Olt) se observă un personaj călare (cavalerul trac) care se apropie de un arbore și lângă acesta un personaj în picioare - zeu sau preot - oficiază cu mâna dreaptă deasupra altarului (I.D.R., II, 505 și fig. 99 din D. Tudor - Oltenia romană).[9]

Scena este identical cu cele descries în cântecele rituale funerare când mortul călător ajunge în lumea cealaltă și acolo întâlnește Zâna Bătrână aflată lângă arborele și fântâna mitică.

Ce ceremonie funerară, ce semnificații ascund versurile: **Sub o tufiță de soc/Este un micșorel de foc/Cu tăciuni de busuioc/** (Runcu) - și lângă acest foc stă mortul. Se observă deci - alături de alte plante și arbori cu funcții magice se înscrie și socul. Dar cea mai plină de semnificații este scena cu Dumnezeu adormit sub un pom mare înflorit: **Sub un pom mare înflorit/Dumnezeu a adormit/** (Runcu-Mh). Versurile sunt reflectarea clară a temei **Deus otiossus** - Dumnezeu obosit, supărat și îndepărtat de oameni, așezat la un loc pur - sub coroana unui pom înflorit. Se sesizează ușor din cele două ipostaze un element comun: mortul stă la foc la adăpostul unui arbore, la fel și Dumnezeu adoarme la umbra unui arbore și acest aspect poate fi subiectul unor comentarii interesante (versuri cu adormirea lui Dumnezeu se întâlnesc și în colinde): Dumnezeu adoarme și Iuda intră în Rai și fură astrele și simbolurile Dumnezeirii.[10] Comentariul asupra acestui subiect îl vom face la partea scene simbolice.

Prin cântec se induce o influență magică imitative prin întâlnirea sufletului cu cele trei elemente ale vieții veșnice: Zâna Bătrână, Fântâna și Pomul Sacru care-i asigură nemurirea ("Fântâna este locul sacru al curgerii veșnice"). Toate trei: Zâna+Fântâna+Pomul sunt așezate la un loc pe lumea cealaltă și în textele funerare sunt enumerate în această ordine.[11]

În multe arii culturale arhaice ni se relevă scena sacra rituală: arbore-piatră (centrul totemic australian este un ansamblu de arbori și pietre) sau întâlnim locul sacru: arborele și altar de piatră, sau arborele altar, sau piatră-arbore-apă, trei elemente esențiale din natură. În Biblie sunt numeroase amenințările la adresa locuitorilor evrei care continuă să se închine pe dealuri înalte la pomul umbros, la zeii păgâni stârnind mania Dumnezeului unic - Yahweh: "Văzut-ai ce a făcut Israel, această fiică necredincioasă? A umblat pe toți munții înalți și pe sub tot copacul umbros și s-a desfrânat acolo" (Ieremia 3-6); "Căci te-ai abătut de la Domnul Dumnezeul tău și te-ai desfrânat cu Dumnezei străini sub tot arborele umbros . . ." (Ieremia 3-13); cu referire la țara Iudeea: Iuda "s-a desfrânat cu pietrele și lemnele" (Ieremia 3-9) sau "Israel . . . a umblat pe toți **munții înalți** (s.n.) și pe sub tot **copacul umbros** și s-a desfrânat pe acolo" (Ieremia 3-7; vezi și Iezechiel 20-28).

BURIAL SONGS. THE TREE IN THE BURIAL SONGS. THE TREE OF LIFE

This work is a part of a study dealing with the burial ritual. The mythical tree is considered to be the third symbolic elements encountred by the human soul on its way to the other world. There are specified the mythical functions of the tree, such as the axis of world and the image of the anter space.

NOTE

1. Mircea Eliade, **Tratat de istorie a religiilor,** Ed. Humanitas, București, 1995, p.230. Pe teritoriul țării noastre a fost dovedit un intens cult dendrologic. Plantele au o pondere însemnată în mitologia populară; vezi P.N. Stahl, **Folclorul și arta populară românească**, București, 1968: **sorcova**: în trecut era o ramură de trandafir, măr sau păr, decorată cu hârtie colorată . . . copiii o mișcă și lovesc pe cel căruia îi urează (p.39); **plugușorul**: pe un plug . . . se urcă un brad împodobit (p.39); la Duminica Floriilor se duceau în biserici ramuri de sălcii, (**Ibidem**). La 23 aprilie, la Sf. Gheorghe, se pun ramuri înverzite pe la porți; vezi Armindenul; la 1 martie - mărțișorul se agață într-un pom, (**Ibidem**, p.46, nota 2): rar arborele poate avea un rol nefast. Astfel se credea că diavolul stă în carpen, de aceea carpenul nu era folosit la construcția caselor (?! s.n.). Zânele stau în nuc. Dracul și șarpele se pot ascunde în alunii cu ramuri contorsionate; vezi **Antologie de folclor din Maramureș**, Baia Mare, 1980: în colinde - (pl) - **"La masa rotată/Hai da lerui doamne/Făcută din piatră/Iară lângă masă/Mândru pom s-aleasă/Cu poame frumoasă/** și mai departe: vântul le clatină, **doi prunci** le culeseră și le trimiseră în **poartă la Rai** pe un fecior de crai și **Luna în drum le-o stat/și i-o întrebat: Cine vi le-a dat/Noi le-am căpătat/De la Sfântul Soare/Cu mare rugare**. În studiul de față nu am comentat: Dumbrăvile și poienile sacre. Tot în legătură cu funcția mistică a arborelui vezi și visul lui Nabucodonosor.
2. Mircea Eliade, **op.cit.**, p.225; sau: "arborele vieții" legat de Marea Zeiță neolitică a vegetației, simbol al fertilității cosmice. De aici derivate și substitute cum ar fi **arborele de naștere, arborele de nuntă, arborele fertilizator, arborele de judecată, arborele funerar, arborele de pomană**", vezi Al. Tănase, **O istorie a culturii în capodopere**, Ed. Univers, București, 1984, p.108.
3. Emil Petrovici, **Notă de folclor de la românii din Valea Almăjului (Banat),** în Anuarul Arhivei de Folclor, 3, 1935, text.107.
4. **Legende populare românești**, ediție de Octav Păun, Ed. Albatros, București, 1983, p.15-44,45-47; vezi și P. Ispirescu, **Legende sau Basmele Românilor**, Ed. Facla, Timișoara, 1984, p.170-171: în basmul **Greuceanu**, zmeoaica - sora cea mică se metamorfozează într-un păr cu pere de aur pentru a-l amăgi pe erou, iar zmeoaica - sora cea mare se prefăcuse în grădină și izvor, pentru a-l otrăvi pe Greuceanu, să-l omoare."

5. Mihai Eminescu, **Proza literară**, Ed. Minerva, București, 1981, p.17.
6. Lazăr Săineanu, **Basmele Române**, Ed. Minerva, București, 1978, p.203-216; 257-280.
7. Nicolae Cartojan, **Cărțile populare în literatura românească,** Ed. Enciclopedică Română, București, 1974, p.68-69.
8. Andrei Oișteanu, **Motive și semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească,** Ed. Minerva, București, 1989, p.87-88.
9. D. Tudor, **Oltenia Romană,** Ed. Academiei, București, 1978, p.363-364.
10. Monica Brătulescu, **Colinda Românească – The Romanian Colinda (Winter-Solistice-Songs),** Ed. Minerva, Seria Universitas, București, 1981, tip.25, furarea astrelor, p.178.
11. Primele două simboluri mitice (Zâna Bătrână și Fântâna) sunt cuprinse într-un studiu care va fi publicat în revista **Răstimp** a Centrului Creației Populare Mehedinți.

PREZENȚA MINORITĂȚILOR ÎN COLECȚIILE MUZEULUI REGIUNII PORȚILOR DE FIER FONDUL ADA -KALEH

Varvara Măneanu

Muzeul Regiunii Porților de Fier este cunoscut ca un muzeu cu un patrimoniu divers, complex și valoros. Astfel, între alte aspecte pe care acesta le ilustrează este și cel al uneia dintre minorități ce locuiește alături de majoritatea din zonă -cea turco-musulmană de pe dispăruta insulă Ada-Kaleh. Aceasta se realizează, prin fondul cu același nume "ADA-KALEH". El este interesant, pe de o parte pentru structura sa diversă, care acoperă aproape întreg spectrul aspectelor de civilizație și cultură ale comunității insulare, iar pe de o parte prin faptul că fondul constituit a devenit unic și irepetabil în nici o variantă, întrucît comunitatea respectivă ca spațiu geografic a dispărut sub apele lacului de acumulare ale Barajului de la Porțile de Fier I, iar astfel și modul de viață specific a dispărut de "peste 30 de ani". Înființarea fondului în discuție a urmat cercetărilor complexe întreprinse în perioada premergătoare construirii și finalizării "Hidrocentraei Porțile de Fier I" (1964-1969[1]), desfășurate sub egida Academiei Române avînd în frunte coordonatori precum C.Nicolăescu Plopșor, și R.Vulcănescu și colaboratori etnografi printre care amintim pe Monica Budiș, Marcela Popilian, Ion Ghinoiu. Chiar prefața lucrării fundamentale care a apărut imediat după finalizarea cercetărilor "Atlasul complex Portile de Fier" subliniază importanța cercetărilor teoretice materializate și prin achiziții de piese care au devenit obiecte de muzeu: "Pe masura terminării lucrărilor de teren, ne-am găsit în fața unui vast material acumulat, care va constitui un tezaur unic, valorificabil în arhivele de stat, în publicații și în muzee". Salvarea pentru posteritate a aspectelor de civilizație și cultură legate de comunitatea insulară de pe Ada-Kaleh, a constat într-o serie de studii publicate în acea perioadă[2], strămutarea unor elemente de arhitectură reprezentativă precum: porțiuni, din Cetatea de tip Wauban, mormîntul lui Mischin Baba[3], și constituirea fondului Ada -Kaleh prin achiziționarea de obiecte reprezentative de la localnicii insulari, aspect de care s-a ocupat reprezentantul muzeului (Regiunii, Porților de Fier) Gioiconda Molinaro.

Este necesar de amintit că a existat un plan de reconstituirea aspectelor de civilizație de pe Ada-Kaleh cît și a altor, localități de pe cursul Dunării, care au fost inundate pe insula Șimian în cadrul unui muzeu etnografic, lucrare care nu s-a putut duce la îndeplinire conform planului din motivre subiective și obiective de funcționare a regimului (comunist). Chiar dacă proectul gigantic nu s-a înfăptuit, totuși cu această ocazie s-a constituit fondul ADA-KALEH de la Muzeul Regiunii Porților de Fier, care se valorifică periodic expozițional și publicistic[4], cît și permanent în cadrul expoziției de la "Punctul muzeistic de la Gura Văii"[5].

Fondul inițial a avut în jur de o mie de piese, dar acesta pe parcurs s-a mai îmbogățit prin donații, din partea celor care au înțeles dezinteresat care este menirea acestei instituții de cultură în cadrul comunității și au acționat ca atare, îmbogătind astfel fondul. Din punct de vedere al materialului din care sunt confecționate piesele, fondul se poate structura astfel:

A.Textile	1.port	- piese de deasupra. - piese principale de port - piese auxiliare
	2. interior	- piese pentru alcătuirea patului - piese pentru drapat și atîrnat
	3. de cult	
B.Feronerie -alămuri și arămuri	-de uz gospodăresc - de cult	
C. Lemn	-utilitar	

D. Hîrtie (în principal obiecte de cult) -cărţi
-versete din Coran

Pe de altă parte piesele se pot delimita în funcţie de cele două componente ale existentei umane în :

A. obiectede uz - textile de port
- textile de interior
- obiecte de uz gospodăresc

B. obiecte de cult - cărţi de cult
- versete din Coran
- covoare de rugăciune
- sfeşnice
- recipiente pentru fumigaţii ritual

Trecînd peste faptul că fiecare obiect are o valoare documentară mai mare sau mai mică se cade să menţionăm că anumite tipuri categoriale se detaşează în mod deosebit, 1972. Astfel între piesele de port remarcăm remarcăm pentru croiul special şi modul de ornamentare seria de cămăşi femeieşti şi bărbăteşti cît şi rochiile "entere" ce se poartă cu şalvari subţiri şi ilik. Dintre piesele auxiliare de port cingătorile, batistele şi acoperitorile de cap femeieşti -"cember" formează serii interesante pentru decorarea bogată, specială şi specifică atît din punct de vedere tehnic cît şi al ornamenticii. Seria textilelor de interior conţine cerşafuri de borangic, perne din care se amenajau sofale pe marginea pereţilor camerei, perdelele şi stergarele brodate, în mod asemănător cu cingătorile şi batistele. Inventarul interiorului este completat de o serie de lăzi -"sandîk" şi cîteva instalaţii mobile de încălzit -recipiente- "mangal", tăvi din aramă cu diametrul de pînă la 80-90cm, care serveau drept masă în diferite împrejurări. La toate acestea se adaugă o gamă diversă de recipiente pentru pregătit şi păstrat hrana sau pentru păstrat apa, majoritatea din aramă cositorită, sau alamă: castroane cu capac ("sahane"), tigăi, crătiţi ("tengere"), tăvi pentru baclava, ibrice etc. O categorie aparte o reprezintă obiectele provenite de la geamia de pe Ada-Kaleh care sunt legate de cultul musulman: versete din Coran pictate pe sticlă, lemn sau hîrtie ce au o valoare magică şi decorativă, cărţi de cult între care se remarcă mai multe Corane, Sure, Hadis etc., candelabre, obiecte de alamă-sfeşnice, recipiente pentru ars mirodenii.

Din cele arătate se poate înţelege imprtanţa istorică şi documentară a fondului pentru studii comparate şi care alături de lucrările teoretice existente ilustrează unele "aspecte ce privesc elemente enclavate în zonă (Porţile de Fier)ce au alcătuit "izolate etnice","izolatul de adalîi sau turci de la Ada Kaleh."[6].

ETHNIC GROUPS IN THE COLLECTIONS OF ADA-KALEH FOUND

The article presents the anthology of artefacts in the collections of Ada-Kaleh. The author classifies this anthology from a double perspective:

The Kind of material: textile, wooden, hardware

Its uses as: a) domestic objects
b) objects of worship (religions books, ritual bowls)

NOTE

1. Varvara M.Măneanu, **Carte islamică din fondul Ada Kaleh de la Muzeul Regiunii Portilor de Fier**, în "Porţile de Fier". Revistă de istorie şi cultură, an IV, nr.1, 2000, p.15.

2. Lucrarea fundamentală este **"Atlasul complex Porţile de Fier"**, Ed.Academiei, Bucureşti, 1972. De asemenea, **Monumente de Arhitectură din zona Porţile de Fier** elaborată de grupul de cercetări complexe "Porţile de Fier", seria monografică, 1983, Ed. Academiei; Aurel Decei, **38 de cărţi manuscrise arabe şi turceşti** în Arhivele Statului din Craiova", în "Revista Arhivelor", nr.1, 1969, p.2.; Val Cordun, **Bektaşismul în Ada Kaleh** (Mischin Baba - "Sfîntul murdar"), Craiova, 1967; Liviu Marcu, **"Forme tradiţionale ale familiei musulmane din insula Ada-Kaleh"**, Craiova, 1967; Mihail Guboglu, **Arhiva insulei, Ada Klaleh şi importanţa ei**, în "Revista arhivelor", an V, nr.1, 1962, p.117; H.Dj.Siruni, **Insula Ada-Kaleh la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea şi**

legăturile ei cu mişcările revoluţionare din Imperiul Otoman, în "Revista arhivelor", an 21, vol XXXVI, p .241.

3. Dan Constantinescu, "**Ada Kaleh-o istorie revolută**", în "Porţile de Fier", an I, nr.4, 1996, p.18.

4. După 1989 Fondul Ada Kaleh s-a valorificat periodic prin expoziţii temporare: "**Oameni şi locuri de altă dată**", "**Un mic Orient pe Dunăre**", "**Veşmînt şi ornament**", "**Broderii de pe Ada Kaleh**", "**Alămuri şi arămuri de pe insula Ada Kaleh**", "**Cultul musulman pe insula Ada Kaleh**", "**Chipuri şi amintiri de pe Ada Kaleh**". Pentru valorificarea publicistică vezi la Varvara M.Măneanu, **Unele aspecte privind evoluţia costumului de pe Ada-Kaleh**, în "Porţile de Fier", an I, nr.2, 1996, p.11, idem "**Cărţi manuscrise islamice din fondul Ada Kaleh de la Muzeul Re giunii Porţilor de Fier din Tr Severin**", în ibidem, an III, nr.1,1998, p.25, idem "**Carte islamică din fondul Ada Kaleh de la Muzeul Regiunii Porţilor de Fier**", ibidem, nr.IV, nr.1, 2000, p.12, idem "**Cultul mahomedan pe insula Ada Kaleh** (proiect expoziţie) în "Drobeta", IX, Drobeta Tr-Severin, 1999, p.256.

5. Stelian Baicu, **Muzeul Hidrocentralei "Porţile de Fier**", în "Revista Muzeelor", nr.10, 1980, p.3. 6. Atlasul complex "**Porţile de Fier**", Ed. Academiei, Bucureşti, p.9.

STUDII ROMÂNEŞTI DESPRE BALADĂ ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XX*

Sabina Ispas

Folclorul, componentă majoră a culturii, purtător de normă şi organizat într-un sistem de sisteme, a fost perceput, totdeauna, ca unul dintre mijloacele de comunicare între indivizi şi între grupuri, cu valoare de excepţie în definirea identităţii. El este un factor activ cu o dinamică alertă în societatea contemporană. Suntem tot mai mult de accord că trebuie să asociem interesul crescând pentru culegerea şi interpretarea folclorului acelei perioade istorice în care s-au ridicat probleme legate de identificarea naţiunilor şi crearea statelor naţionale (sec. al XVIII-lea - al XX-lea). Pentru actualul proces al diversificării grupurilor şi al relativei globalizări, care ne preocupă pe toţi, apreciem că folclorul are aceeaşi deosebită relevanţă.

Când generaţia de intelectuali români de la 1848 şi-a precizat idealurile culturale şi sociale, balada populară a fost percepută ca un reper fundamental al identităţii spirituale a românilor. Atunci au fost trasate câteva direcţii esenţiale care pot fi regăsite până astăzi în cercetarea noastră folcloristică. Modernizarea şi diversificarea cercetării, după depăşirea perioadei romantice, s-a produs în două faze: prima, remarcabil reprezentată în perioada interbelică, prin activitatea câtorva mari personalităţi care au creat ceea ce se poate numi "şcoala folcloristică românească", care au trasat direcţiile mari ale cercetării ulterioare; cea de-a doua, reprezentată de activitatea specialiştilor din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, care a premers anul 2000, poate cea mai complexă, completă, inovatoare şi, nu de puţine ori contradictorie, este o rezultantă a colaborării armonioase între cercetarea academică şi cercetarea universitară. Autoritatea câtorva personalităţi a modelat gândirea specialiştilor din această perioadă, a definitivat metodologia riguroasă de culegere şi indexare, a modernizat şi actualizat perspectiva teoretică în vederea realizării sintezelor. Între aceştia, amintim, fără a epuiza lista, pe: profesorii D. Caracostea, P. Caraman, M. Pop, I.C. Chiţimia, cercetătorii Al.I. Amzulescu, Ov. Bârlea, A. Fochi, I. Muşlea, I. Taloş, G. Vrabie. Lucrările lor ne îndreptăţesc să apreciem că există o "şcoală românească" a cărei preocupare de căpetenie a fost studiul cântecului narativ.

Istoria versificată, cântată - balada, eposul eroic, jurnalul oral - au fost percepute ca repere identitare nu numai în Ţările Române. Intelectualii de aici au acţionat în consens cu cei din restul Europei, unde interesul pentru unele din formele de exprimare a culturii orale devine evident în secolul al XVIII-lea. Nu trebuie să amintim decât de **Codex Regius islandez** (1643) sau de **Fragments of Ancient Poetry** a lui Ossian (1760, 1765) alături de care cităm observaţia învăţatului stolnic roman, Constantin Cantacuzino, care, în predoslovia la **Istoria Ţării Româneşti,** se dovedeşte a fi interesat de valoarea istorică a informaţiei cuprinsă într-un cântec narativ: ". . . cântecele cari vestesc de viteji, au de alte fapte ale domnilor şi a altor vrednici oameni, ce au lucat, cari dupe la lăutari şi dupe la alţi cântători auzim . . . acelia nu numai ce au laudă multă, au hulesc . . . şi foarte împrăştiat şi prea pe scurt pomenesc lucru" (sec. al XVII-lea). Depăşind romantismul secolului trecut, care plasa balada într-o istorie ideală în care se desfăşura lupta celor "drepţi" împotriva celor care promovau inechitatea socială, specialiştii români au căutat dovezi şi au argumentat prezenţa cântecului epic eroic la curtea feudală românească, ca de altfel, la toate curţile Europei medievale, fără a se putea identifica vreuna dintre personalităţile creatoare ale acelei vremi. Astfel este descrisă intrarea domnului român Mihai Viteazul în Alba Iulia în 1601: "Domnul . . . . era îmbrăcat într-o manta albă de mătasă cu fire de aur ţesute prin ea şi . . . o tunică din aceeaşi materie. Şoim de aur, semnele familiei lui, închideau ca nişte copci late gura mantiei, prinzându-se în ciucuri . . . Opt trâmbiţaşi suflau un cântec, după obicei turcesc, însoţiţi de sunetul tobelor de metal. Altul era rândul flautiştilor şi al celor ce ziceau din fluier. Pe ei îi urma, apoi, o bandă de zece ţigani cu capul gol cântând cu ghitara." Despre prezenţa la curtea feudală românească a unor interpreţi specializaţi ai cântecului narativ au scris importanţi analişti români: Al. Lambrior, I.C. Chiţimia, G. Vrabie şi chiar inegalabilul critic, istoric literar şi scriitor, G. Călinescu, care credea că recunoaşte în baladă "o producţie de curte a unor joculatores."

* Materialul a constituit referatul de deschidere a Conferinţei Societăţii Internaţionale pentru Studiul Baladei (ediţia a XXX-a) care s-a desfăşurat la Bucureşti în perioada 15-20 august 2000

În contextual amintit anterior, al proceselor de conștientizare a sentimentelor de apartenență la o națiune, apare, în 1852, volumul lui V. Alecsandri, **Poesii poporale**. Balade (cântice bătrânești). Adunate și îndreptate. Acesta este punctul de referință pentru consemnarea interesului sistematic pentru consemnarea interesului sistematic pentru folclor, în cercetarea românească, după cum se poate vedea, legat strâns de consemnarea baladei și de asocierea acesteia cu formele majore ale culturii populare.

Într-o privire sintetică asupra direcțiilor de interes ale cercetării folcloristice românești din ultima jumătate de secol, putem sintetiza câteva constante legate de studiul cântecului narativ:

- Fixarea metodologiei științifice de culegere și alcătuirea fondului sonor, manuscris și de imagine în cadrul arhivelor naționale de folclor de la București, Cluj și Iași;
- Delimitarea speciilor și fixarea terminologiei strategice, tehnice pentru domeniul de investigare al epicii narative cântate;
- Elaborarea tipologiilor (texte poetice și muzică);
- Exegeze efectuate asupra textelor poetice, muzicale și a contextelor acestora, a funcționalității lor din perspective istorice, uneori cu tendințe mitologizante, filozofice, estetice, simbolice, structurale etc.;
- Ample studii comparate;
- Dezvoltarea interesului pentru cântecul narativ la nivel de masă, valorificarea prin publicarea antologiilor zonale, organizarea spectacolelor profesioniste sau de amatori, a festivalurilor și concursurilor. Toate aceste direcții datorează cel mai mult fixării metodologiei științifice de culegere a cântecului narativ (epos eroic, baladă);

Realizarea marilor culegeri înregistrate mecanic și însoțite de un bogat și divers fond informativ, din care Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor "Constantin Brăiloiu" deține un patrimoniu însemnat, a surprins momentul trecerii de la fondul activ la cel pasiv pentru această importantă specie a culturii orale. Fondul acesta de excepție, alcătuit în jumătatea de secol care ne interesează, datorează savantului de excepție care a fost etnomuzicologul C. Brăiloiu, trasarea liniilor metodologice de bază. În fondul sonor al I.E.F. se află ample culegeri înregistrate pe cilindri de fonograf care imortalizează câteva personalități de creatori și colportori de excepție ai perioadei interbelice. Acestora se alătură culegerile realizate de specialiștii formați în instituția amintită care au descoperit, înregistrat și conservat creația a peste 60 de mari interpreți ai genului, cu repertorii remarcabile, aceștia fiind selectați din peste 200 de interpreți purtători și creatori de cântec narativ.

Urmare firească a acestei strădanii a fost găsirea celor mai adecvate procedee de ordonare și sistematizare științifică a tuturor surselor provenind din publicațiile și manuscrisele secolelor trecute, cele care au rezultat din strădania culegătorilor nedotați cu mijloace tehnice moderne și cea a specialiștilor de profil. Problema a fost abordată din două perspective: cea a specialistului "de cabinet", familiarizat numai parțial cu fenomenul genuin și cu contextual în care se desfășura actul performării cântecului narativ, implicit al mesajului complet; cea a folcloristului format în sistemul instituționalizat academic, cu experiența terenului, pus în fața unor "noduri" în care se întretăiau componentele legate de textele poetice, muzicale, funcție, stil, particularități ale interpreților și auditoriului, funcție etc. Au rezultat mai multe oferte de clasificare, toate având la bază elementul tematic. Sugestia făcută de D. Caracostea, profesorul care a jucat un rol esențial în orientarea cercetării și în problematica sistematizării baladei (el sugerează câteva criterii de ordonare bazate pe relațiile dintre personaje, în cadrul familiei), a fost dezvoltată și, în cele din urmă, cea mai riguroasă organizare a textelor poetice s-a dovedit a fi cea oferită de specialiștii cu experiența terenului. Au fost elaborate Tipologiile cântecului epic eroic și baladei familiale de către prof. Al.I. Amzulescu și a jurnalului oral de către Cornelia Călin (publicate în Colecția Națională de Folclor a Academiei Române).

Acumularea unui volum impresionant de documente sonore și a informației adiacente a impus și o regândire a conceptelor cu care se opera. Au fost necesare precizări terminologice și, implicit, delimitarea speciilor. Prezența unor diferențe în cadrul marii structuri a cântecului narativ a fost sesizată încă din deceniul al VII-lea, pornindu-se de la funcția și conținutul de idei al cântării. S-au discutat și analizat categorii și concepte cum ar fi: cântec de ascultare, cântec bătrânesc, cântec voinicesc sau vitejesc, jurnal oral, baladă, epos eroic din perspectivă genetică, a funcției, stilului, dimensiunilor, raportului text-melodie, prezența sau absența acompaniamentului instrumental, calitatea auditoriului, contextual, nu în ultimul rând calitatea interpretului sau interpreților, profinalizarea lor etc. Contribuții majore au avut în ultima jumătate de secol Al.I. Amzulescu, Ov. Bârlea, D. Caracostea și, dintre străini: V. Gațak, Lorenzo Renzi, Marin Mincu. Uneori, contradictoriu, alături de argumente savante își face loc o restricție impusă de ceea ce am numi

viziunea "marxist-leninistă" asupra folclorului în care folclorul este o creație "exclusiv țărănească", "creație a maselor analfabete", fără a neglija direcția inițiată de oamenii de cultură precum D. Marmeliuc, P.P. Panaitescu, N. Iorga etc., chiar unii cărturari ai sec. al XVII-lea și al XVIII-lea care fac legături între unele specii ale cântecului narativ și curtea feudală. Tributară aceleiași ideologii este, după opinia noastră, și orientarea excesiv mitologistă sau istoristă prezentă în unele exegeze. Ea este o variantă modernă a viziunii asupra folclorului prezentă în epoca luminilor și la generația de intelectuali de la 1848. Supralicitarea laturii de document exact al textului unui cântec narativ sau a posibilității conservării nealterate și neresemantizate a unei viziuni exclusiv mitologice, provenind din perioada arhaică sunt pe cât de greu de argumentat științific în sec. al XX-lea pe atât de greu este de acceptat un imobilism cultural care ar împiedica să exemplificăm procesele prin care sunt actualizate și refuncționalizate toate formele de exprimare a culturii, pretutindeni în lume. Perenitatea folclorului și a existenței și funcționării lui concrete în toate tipurile de societăți ne îndeamnă să atragem atenția asupra acestei viziuni imobiliste și, pentru epoca modernă, chiar primejdioasă.

Interesul pentru componenta muzicală, apărut timid la începutul secolului acestuia, după rigoarea insituită de C. Brăiloiu, a dus la elaborarea tipologiei muzicale (A. Vicol), o preocupare constantă a unora dintre etnomuzicologi, români sau străini (M.H. Beissinger). S-au analizat acele elemente care să argumenteze rolul major al cântecului narativ în definirea particularităților stilistice ale folclorului românesc.

Perspectiva comparatistă, care a caracterizat folcloristica românească încă de la debutul ei, la începutul secolului trecut, a cunoscut un moment de mare deschidere în perioada interbelică, urmând ca, în ultimii 50 de ani să devină un tip de cercetare științifică preferențială pentru anumite personalități între care amintim pe A. Fochi, D. Caracostea, I.C. Chițimia, A. Balotă, M. Pop. Sunt evidente unele preferințe pentru investigarea folclorului din zona sud-est europeană și, parțial, pentru aria centrală a continentului, mai puțin prezentă fiind preocuparea pentru studiul comparat cu fenomenul occidental, preocupare predilectă în perioada interbelică. Abordarea este legată de preocuparea pentru definirea particularităților culturii prin creionarea identității entice (a specificului național, cum se spunea până nu demult) a așa-numitelor "influențe", a fenomenelor de aculturație. Varietatea temelor, motivelor și chiar a structurilor poetice ample, probează ca fenomen frecvent materializarea în variante și refuncționalizarea temelor și motivelor aflate în patrimoniul abstract de motifeme al comunității, existența unor serii de "nuclee narative" preferențiale într-o anumită cultură, adesea aparținând patrimoniului universal, dar și fenomenul traducerii textelor în unele situații particulare (de ex. balada **Miorița** din repertoriul ceangăilor). Așa cum preciza D. Caracostea în volumul de studii despre problemele tipologiei folclorului: "împrumutăm numai ceea ce venea dintr-o nevoie . . ., ceea ce ar fi putut crește și din propriul nostru fond. Fără acest factor aperceptiv aclimatizarea nu este posibilă." Studiul comparativ al textelor poetice ale cântecului narativ a dat naștere în folcloristica românească unei aprige dispute teoretice referitoare la mecanismele apariției și circulației baladei, a valorificării și "exploatării" acesteia în contexte diferite. Întru totul de acord cu D. Caracostea, apreciem că în cazul unor subiecte comune - mai ales în aria sud-est europeană și centrală - nu este vorba despre influențe, ci despre manifestarea unor caracteristici comune acestor zone culturale care se exprimă în variante locale. Dincolo de universalitatea sau europenitatea unor motive, există o "anecdotică", un model după care elementele acestea răspund legilor "gramaticii" folclorului local, identității specifice a eroilor care, alături de alte subsisteme alcătuiesc stilul specific fiecărui grup, fiecărei comunități și, mai ales, unei valori egale, constante și reciproc acceptate a mesajului. Pentru că "neștiințific lucru este să crezi că punând temeiul pe studiul variantelor străine pot stabili precis timpul, locul și modulul cum au pătruns la noi motive împământenite cu veacuri în urmă . . . nota deosebitoare a poeziei populare a unui popor nu este de a se fi născut în acel popor, ci de a trăi în el." (D. Caracostea).

Un fenomen caracteristic ultimei jumătăți al sec. al XIX-lea și primei jumătăți a secolului nostru, în cultura română, a fost implicarea cu dăruire și entuziasm a intelectualității provinciale și rurale în consemnarea faptelor de cultură orală și interpretarea acestora. Această direcție a dobândit o remarcabilă dezvoltare în ultima jumătate de secol, când un sector întreg al mișcării culturale de masă a fost implicat în "descoperirea" și valorificarea folclorului. Ca totdeauna și pretutindeni în lume, rezultatele au fost și bune și rele. A luat amploare o mișcare de amatori care a conservat și dezvoltat competent piese de excepție ale culturii populare. Unii dintre cei implicați aici au devenit profesioniști ai scenei și apreciați interpreți în spectacole de folclor. O altă grupă a celor angajați în această lucrare, numeroasă și haotică, s-a orientat spre o valorificare facilă și a cultivat un manierism ieftin. În repertoriul ambelor grupări cântecul narativ a ocupat un loc important. Perioada coincide cu cea a intrării în fondul pasiv al folclorului genuine a celor mai multe

dintre baladele și cântecele eroice. Din această perspectivă, mișcarea de amatori a avut, prin direcția ei conservarea și valorificarea scenică, un rol pozitiv. Fenomenul în sine a fost relativ puțin cercetat și urmează ca tinerii specialiști să acorde atenție deosebită acestui moment din istoria noastră culturală, care a avut un rol deloc neglijabil în modelarea atitudinii diferitelor categorii sau grupe față de cultura orală și cu deosebire față de speciile cântecului narativ. În cadrul acesta, deschis interesului pentru folclor, s-au realizat și publicat un număr deosebit de mare de antologii, unele preponderent de texte poetice dintre cele mai diverse, altele orientate explicit spre o anumită categorie. Între aceste antologii, numeroase sunt rezervate numai textelor poetice ale cântecului narativ, rar însoțite de transcrierea liniei melodice. Tinerii specialiști vor trebui să evalueze corect tot ce poate fi recuperat ca sursă informativă sau patrimoniu demn de a fi cercetat științific, pentru o viziune obiectivă asupra fenomenului.

Asemenea studii sunt deosebit de actuale și interesante pentru descifrarea mecanismelor active din procesul amintitului proces al globalizării în epoca modernă dominată de sistemele audio-vizuale.

După observația noastră, cântecul narativ oferă și astăzi produse deosebit de interesante care trebuie identificate, culese și studiate fără prejudecăți estetice sau tematice. Acceptarea fenomenului folcloric actual ca o prezență activă și dinamică în societatea modernă se va face și prin înțelegerea a ceea ce a devenit cântecul narativ: rolul lui, calitatea creatorilor și colportorilor, grupul de consumatori etc.

Asemeni oricărei culturi, care a beneficiat de implicarea activă a intelectualității militante, un fel de societate civilă de astăzi, și culturii românești i-au fost selectate câteva "embleme" și oferite spre acceptare. Dintre ele, două sunt teme de baladă: **Miorița** și **Meșterul Manole**. Încă de la publicarea lor în 1852, în colecția lui V. Alecsandri aceste texte poetice au atras atenția rafinaților iubitori de folclor. Timp de un secol și jumătate ele au furnizat material de studiu și interpretare filozofilor (L. Blaga), istoricilor religiilor (M. Eliade), au inspirat dramaturgi și sculptori. Demolarea acestor "embleme" s-a încercat în repetate rânduri, dar fără succes. Ele sunt purtătoarele unui mesaj peren, care poate satisface orice generație de gânditori, în ele se pot regăsi modele de trăire armonioasă și de comuniune între ființa umană și cosmos, între creație și transcendent. În această jumătate de secol, despre care am încercat să vorbim, aceste două balade au oferit material pentru realizarea unor cercetări monografice, din perspectiva metodei istorico-geografice; s-au realizat tipologii tematice și motivice: A. Fochi, Miorița și I. Taloș, Meșterul Manole. Analize de text de referință asupra lor au făcut Al.I. Amzulescu și Ov. Bârlea. Se cuvine să apreciem că poate nu întâmplător au fost alese ca "embleme" culturale pentru spiritualitatea românească două cântece narative. Dincolo de orice speculație romantică, în sens pozitiv sau negativ și de orice comentariu malițios, acceptarea cântecului narativ ca emblemă identitară, apreciem că exprimă, în primul rând, asumarea conștiinței existenței istorice ca o permanentă regăsire a sinelui și ca o continuare în istorie.

"Ceea ce pierdem în suprafață, câștigăm în adâncime . . . pe de o parte straturile folclorice elementare în perspectivă milenară, orizontul comparativ pus în diferențierea specificului nostru și, mai ales, viața estetică proprie a spațiului nostru geografic . . . Isoglosa folclorică a baladei trece pe la noi." (D. Caracostea).

ROMANIAN BALLAD STUDIES IN THE SECOND PART OF THE 20TH CENTURY

Folk ballad has been perceived as one of the fundamental landmarks of the spiritual identity of the Romanians, once the 1848 generation of Romanian intellectuals specified its social and cultural ideals. It was at that time that a few study and interpretation trends of the narrative songs were marked. They may be still found today in folkloristics. The modernization and diversification of the field research occurred in two successive stages.

During the interwar period the first phase was outstandingly illustrated by the activity of some great personalities, creators of the Romanian folkloristic school and the research trends. The second phase included the activity carried out in the latter half of the twentieth century, by the generation following World War II.

The latter period, considered by us as the most complex and innovative has resulted in great collection of narrative songs, scientifically made, mechanically recorded and stored in national folk archives.

These collections grasp the moment of transition from the active to the passive funds and represent the exceptional source of sounds, manuscripts and images stored in the national folk archives. Literary and

musical typologies of the species (the heroic epic song and the ballad) were archieved at the time. The priority of the third research trend was the analysis of poetic texts, with a view to deciphering the aesthetical, historical and philosophical messages and the mechanisms of species creation.

The last fifty years were faced with limitations of the theme, because of the communists ideology and the exclusively atheistic vision. Nevertheless, the interpretation of literary texts, and to a lesser extent that of musical or dramatic components provided solid arguments relative to the major role of narrative songs in defining the stylistical peculitarities of the Romanian folklore.

RESEMNAREA LUI MITKO SAU METASTAZELE EPICULUI

Nicolae Panea

Mitko este un lăutar timocean care nu mai are pentru cine să cânte. L-am întâlnit într-o toamnă mohorâtă, acum cinci ani, şi, la fel cum procedează cu toţi, el ne-a încredinţat casetofonul şi teancul de casete pe care nepotul său îi înregistrase baladele, o avalanşe de sunete, ce umplea încăperea sarăcăcioasă a casei sale pustii.

Nimeni nu-i mai vrea baladele, nici măcar nepotul său şi, câteodată, nici chiar el însuşi. Se indepărtează de ele, lăsând casetofonul să le deruleze impersonal folcloriştilor curioşi, emoţionaţi şi surescitaţi la gândul gloriei ştiinţifice ce va să vină. Mitko nu mai înţelge lumea în care trăieşte. El caută însă soluţii pe care le strecoară printre cuvintele baladelor sale. Gestul său mai emană putere, sugerând că relaţiile lui cu lumea nu s-au rupt definitiv, în ciuda recluziunii liber consimţite. Un astfel de gest este echivalent cu pedeapsa pe care comunitatea trebuie s-o primească pentru că s-a îndepărtat de el şi comunitatea resimte într-adevăr resemnarea lui Mitko. Fără să conştientizeze cauzele, oamenii trăiesc, practic, asistând neputincioşi, ocultarea funcţiilor unei instituţii, unui pol de putere, căci rolul unora ca Mitko este de a gestiona solidaritatea intracomunitară, o solidaritate pe care o cul-tivă şi căreia îi oferă consistenţă prin repertoriul său, o adevărată pedagogie, ce antrenează circulaţia codurilor, a normelor.

Balada este o virtualitate ca orice alt tip de discurs, o evanescenţă; ea nu există decât condiţionat. Aceste condiţii, temporale, spaţiale, sociale şi mentale concretizează noţiunea de mediere culturală comună ca formă de aderare a locutorului la propriul său discurs, presupunând o anumită menta-litate şi, în acelaşi timp, provoacând o anumită mentalitate, dar şi ca aderare a destinatarului la convenţia propusă de performer, cu alte cuvinte, la solida-rizarea în jurul unei iluzii comune. Conform acestei logici, orice performer devine o instanţă narativă, iar performarea devine o acţiune de interpretare a situaţiilor. De asemenea, ni se pare evident că orice soluţie, orice interpretare aparţine prezentului locutorului, existenţei instantanee şi că, în felul acesta, repetabilitatea lor este discutabilă. Aşa cum orice performare este tranzitorie şi fugace, soluţiile, repetabile ele însele prin repetabilitatea performării, pot fi identificate sau reidentificate dar niciodată drept aceleaşi. Ele pot deveni marca unui cod mentalitar sau pot pur şi simplu să fie eliminate. Existenţa lor este la fel de evanescentă ca şi a corpului cărora le aparţin. Altfel spus, orice soluţie se manifestă ideologic şi compoziţional.

Din punct de vedere ideologic, ele îndeplinesc o funcţie de actuali-zare; ele perpetuează evanescentul printr-o continuă infuzie de prezent, acel prezent al locutorului, al performerului baladei. Acesta poate fi perceput în complexitatea sa socială, ca o instanţă culturală, ca un arhetip social, dar şi în individualitatea sa, ca un comportament specific, care ar trebui să fie, după opinia lui Geertz, un reflex, o distorsiune, o aproximare a arhetipului (Geertz, 1998, p.66). Această dublă percepţie provine din impactul unei culturi concrete asupra unui om concret.

Geertz ne oferă propria concluzie vizând particularitatea acestui impact, favorizând evident omul concret: *L'uomo non deve essere definito soltanto in base alle sue capacita innate, come cerco di fare l'Illuminismo, nê solo in base ai suoi effettivi comportamenti, come cerca di fare gran parte della scienza sociale contemporanea, ma piuttosto partendo dal legame tra di essi, dal modo in cui le prime si transformano nei secondi, le sue potenzialita generiche si realizzano nelle sue imprese specifiche.* (Geertz, 1998,p.67).

Opinia lui Geertz este că noi suntem animale incomplete care se completează prin intermediul culturii, dar nu prin al culturii în general ci prin intermediul formelor culturale specifice. În acest sens, fiecare performer moşteneşte un repertoriu care nu este altceva decât o serie complexă de simboluri. El poate foarte simplu să dispară împreună cu acestea sau să le facă să trăiască transmiţându-le contemporanilor săi, activând acel proces de mediere culturală, amintit anterior, care poate fi acum definit într-un mod mult mai propriu şi elocvent drept o piaţă liberă a schimburilor simbolice, cu singura nuanţă că aceşti performeri sunt cei care impun preţul pieţei.

În cadrul acestui proces de mediere culturală, ca formă de manifestare a solidarităţii dintre membrii unei comunităţi, se verifică, astfel, felul în care funcţionează concret interstiţiile reţelei ca generatoare de putere, dacă aplicăm modelul lui Leach despre societate (Leach,1980, p.303), căci fiecare performer, văzut drept instanţă socială depune inconştient, dar constant şi susţinut, efortul de a se legitima prin actul şi calitatea performării. Legiti-marea lui este, implicit, un gest de putere, care modelează configuraţia câmpurilor de reţele.

Din punct de vedere compoziţional, fiecare soluţie a performerului, semantizată de interacţiunea moştenirii culturale şi a procesului de mediere culturală comună, segmentează discursul, căci soluţiile pe carele propune performerul nu pot trăi textual decât într-o formă subsecvenţială sau metastazică. Ele nu pot conduce la înlocuirea vechii structuri cu una absolut nouă ci doar la modificarea acesteia, prin introducerea unor secvenţe sau subsecvenţe ca mărci de actualizare. Într-un fel sau altul, ele sunt metas-tazele corpului poetic.

Orice performare presupune o dinamică neîntreruptă de coduri. Coe-renţa acestei dinamici şi, implicit, buna funcţionare a codurilor, sunt asigu-rate de raportul de adecvare între realitatea arhitextuală a secvenţelor moti-vului narativ, deci, a unui model teoretic, ideal, ipotetic (Genette, 1994) şi cea paratextuală a subsecvenţelor. Opinia noastră este că fiecare soluţie conţine indicaţii didascalice vizând înţelegerea noului sens al ansamblului, apărut ca urmare a aplicării unui nou cod de lectură de către performer. Orice performare instaurează un univers imaginar ca o formă de evadare, ca o formă de eliberarea de tot felul de determinisme, dar, în acelaşi timp, ea virusează vechea variantă prin introducerea amintitelor subsecvenţe care actualizează modelul. În concluzie, orice performare este echivalentă cu o lectură a arhitextului, dar în acelaşi timp şi cu generalizarea neoplasmului acestuia prin extinderea metastazelor, cu alte cuvinte, orice creaţie folclorică poartă în sine germenii propriei distrugeri ce sunt activaţi cu fiecare performare.

Tot acest proces de mediere culturală comună adăposteşte o succesi-une de relaţii de putere, o configuraţie aparte a raportului dintre ego şi Celălalt. Dacă ne gândim că împlinirea acestui raport se face filosofic, dar şi antropologic (Levinas, 1999, p. 267) ca *slujire sau ca ospitalitate*, putem să definim performarea ca un gest de ospitalitate prin intermediul căruia performerul îşi manifestă puterea în mod concret şi subtil. Performerul îşi primeşte oaspetele/ţii în propria-i iluzie/univers imaginar, împărţind cu ei ceva de nepreţuit, gândul său, intimitatea în sensul cel mai profund şi sacru. Acest fapt îi conferă privilegiul de a exercita asupra lor puterea stăpânului locului. Esenţa acestei puteri residă într-o inechivocă magie a cuvântului, în capacitatea lui de a domina destinul. O astfel de convingere ne-a parvenit în urma familiarizării cu o realitate terminologică întâlnită în Timocul bulgar, o zonă în proximitatea Dunării, compact românofonă. Din punct de vedere terminologic, locuitorii acestei zone (vlasi) diferenţiază genul epic popular de cel liric prin intermediul aspectului continuu/non-continuu al conţinutului cântecului. Ei opun cântecului bătrânesc o specie lirică pe care o numesc *frânturea*. Aceasta sugerează ideea de ruptură, de fragmentar, de segmentare a unui continuu, care ar trebui să fie naraţiunea serială a baladei, ca şi când frântureaua ar marca în mod dureros evanescenţa realului, fugacitatea sentimentelor, a relaţiilor intime, a micilor momente pline de semnificaţii din viaţa fiecăruia. În schimb, balada cu substanţalitatea narativ-serială a conţinutului ei, sugerează continuitatea, soliditatea, puterea. Performerul ei poate provoca prin actul performării o distanţă cu valoare terapeutică între prezentul nesemnificativ şi dificil de controlat şi trecutul glorios, eroic, între derapajele cotidianului şi marile evenimente ale istoriei.Tot el poate să facă înţelese poveşti care păreau fără nici un sens, declanşând evaziunea în universuri imaginare complexe, având funcţii sociale şi psihologice esenţiale. Pentru un moment, conform acelei mediaţii culturale comune, performerul îşi invită auditoriul să trăiască în istoria-poveste, stăpânind-o. Performarea ca act controlează solidaritatea membrilor unei comunităţi dar, în acelaşi timp, conştientizează şi puterea performerului în rândul auditorilor, căci pentru aceştia el este un fel de stăpân al cuvintelor.

Vom încerca să decompunem un astfel de mecanism cu ajutorul unui lăutar timocean care trăieşte dubla dramă, a urbanizării şi desnaţionalizării comunităţii sale tradiţionale. Am ales o naraţiune concretă-*Marcu Viteazu*-, culeasă chiar de noi în 1995. Alegerea noastră nu este nici aleatirie, nici fortuită. Ea a fost determinată de patru considerente:

1. zona, situată în proximitatea Vidinului, este supusă de mai mult timp unui accentuat proces de urbanizare (structură urbană a serviciilor, a profesiilor)
2. Timocul bulgar ca şi cel sârbesc, de altfel, au asigurat repertoriului narativ starea de conservare specifică unei enclave, marginalităţii culturale, căci regiunea este o zonă de cultură româna înconjurată de o mare slavă,
3. Motivul narativ pe care l-am cules este destul de rar în zonă, dar am constatat circulaţia unor motive corelative, toate intitulate omofon, Marcu, Marcu Craiul, Marcu Iagărul, prezente în indexul Amzulescu la poziţiile 44(56), 60(86), 61(84), 203(234). În varianta 203, Marcu este provocat de Filip din Buda la luptă. Mama lui se opune plecării eroului, dar Marcu pleacă, luptă şi învinge, aducând armele învinsului. În varianta 60, Marcu este întemniţat, iar duşmanii îi răpesc soţia. În cele din urmă el se va răzbuna. În varianta 61, urmărit de turc, Marcu cere soţiei sale să-I deschidă porţile/uşa. Aceasta refuză. Marcu îl ucide pe turc, se travesteşte şi cere din nou soţiei să-i deschidă uşa. Nevasta tradătoare acceptă iar Marcu se răzbună. În varianta 44, în

timp ce Marcu lisește de acasă, turcul îi devastaează casa, îi omoară mama şi îi răpeşte soția. Marcu se travesteşte în călugăr şi-l ucide pe turc.

4. Înregistrat şi indexat drept cântec epic eroic anti-otoman, indexul național îl aminteşte la poziția 38, el conține în stare germinativă virtualitatea re-lecturii.

În cele peste 200 de versuri, lăutarul Marin Banciu din Pocraina, Bulgaria, povesteşte istoria lui Marcu, o istorie care amestecă epocile şi care inserează actanții într-o tramă care diluează opoziția definitorie pentru această clasă narativă: creştin/păgân sub incidența unei opoziții mai generale, binele/răul. Marcu şi Turcul împreună cu nobilii târgului chefuiesc la casele Marcului şi, semn al celei mai înalte ospitalități, cea care serveşte la masă este chiar mama lui Marcu. Rămaşi singuri, Marcu şi Turcul sunt forțați de aceasta să se înfrunte într-un duel inedit, cel care se va îmbăta primul acela va pierde capul. Mama lui Marcu îl ajută pe Turc, ce se dezvăluie a fi iubitul ei, să-l învingă pe Marcu şi în momentul în care acesta cedează, ea îi cere să-i taie capul. Trădarea mamei este văzută de servitorul lui Marcu. Acesta intervine pretextând cererea plății anilor de slujbă în serviciul lui Marcu. Mama se opune intervenției lui, dar acesta, mai puternic, doboară uşa şi intră în cameră, pălmuindu-şi viguros stăpânul până ce acesta se trezeşte din beție. Aflând despre trădarea mamei, Marcu îl ucide pe Turc şi o arde fără milă pe mama trădătoare.

Identificăm în toată ceastă isorie, dincolo de contaminările cu motivele omofone sau cu motivul Pătru di la Izvor, o strategie de acomodare a performerului prin resemantizarea baladei. Epoca luptelor anti-otomane a popoarelor balcanice a apus iar conflictul clasic al acestora, eroul creştin/invadatorul păgân nu mai este operant.Dar motivul; este salvat de la nonproductivitate sau chiar dispariție prin glisarea conținutului tramei de la contextul eroic inițial, confrunarea, turnirul, duelul, spre un evident context etic. Aceasta remodelare este determinată de schimbarea de paradigme în cadrul mai larg al succesiunii codurilor, amintite anterior.

Performerul încearcă să găsească noi soluții ale unui conflict pe care nu îl mai înțelege sau pe care nu îl mai consideră credibil. Absurditatea înfruntării eroice, miza reală a duelului nefiind precizată nicăieri, este înlocuită de către performer în conformitate cu un nou cod mentalitar. Prin performare, el verifică buna funcționare a medierii culturale, oferindu-ne un exemplu de adeziune la propriul său discurs şi, totodată, de acceptare a acestuia de către ceilalți. Performerul re-citeşte balada, adăugând nucleului conflictual eroic o interpretare suplimentară care vizează sugerarea unor relații normale dar tot intr-un context conflictual, de data aceasta deeroizat, ceea ce face ca înfruntarea violentă să lase locul sancțiunilor morale tranşante. Cu toate acestea, senzația de violență este păstrată, căci rezolvarea violentă a conflictului prin gesturi eroice este înlocuită cu un alt tip de violență, aceea a judecării morale care generează elanul punitiv al eroului. O contribuție aparte la un astfel de tip de re-citire o au şi motivele corelative, care, sintetizând, prezintă toposuri bine conturate: raporturi feudale, duelul, trădarea, răzbunarea, în cadrul cărora observăm o ubicuitatea planurilor şi a funcției actanților.

În varianta noastră, actantii nu mai sunt situați pe acelaşi plan ca în orice confruntare eroică (v. motivul 203). De data aceasta, creştinul, viteaz dar şi bogat se luptă împotriva Turcului nebun. Performerul instaurează încă de la început o alteritate peiorativă, menită să susțină interpretarea morală care va legitima soluțiile sale. Pe de altă parte, calificativul acesta atribuit inamicului traditional- care nu are nume, ci doar naționalitate- îl permite să păstreze trame inițială, chiar dacă el nu mai înțelegwe mecanismele mentale care au generat-o. În plus, putem observa că, în economia narativă, turcul este un personaj pur decorativ, un personaj vid ceea ce ne permite să apreciem că în toată această strategie de glisare a paradigmelor ca formă de adaptare se shimbă şi statutul personajului care devine un caracter.

Varianta timoceană insistă asupra trădării mamei şi corecției violente pe care fiul i-o aplică. Secvența situației inițiale este relativ puțin dezvoltată (circa 27 de versuri) în raport cu ansamblul şi conține descrierea unei stări de armonie, generată de bogăția ospățului şi de nobila ospitalitate a lui Marcu. Spre deosebire de variantele menționate de indexul național, confruntarea este aici provocată de mama eroului. Această secvență, conținând complicitatea mamei se impune printr-o funcție mediatoare care, în plus, rupe şi satrea de armonie provocând conflictul. Ea mai subliniază şi strategia narativa a performerului care atrage încă de la început atenția asupra infamiei mamei. Dacă această secvență, a confruntării eroice propriu-zise, este redusă, aceea a servitorului loial este hiperdimensionată. Performerul utilizează aici un procedeu retoric pentru a sublinia calitatea morală a servitorului; el intensifică exagerat comportamentul eroic al acestuia pentru a pune în evidență spiritul lui de sacrificiu. Acest procedeu creează o nouă axă compozițională, complementară, servitorul/mama, care se încarcă de un paleativ, de un fals conținut eroic. Cu ajutorul acestui conflict, performerul transferă conflictul de pe axa primară pe una secundară, transformând, în acelaşi timp, şi sensul acestuia, de la eroic spre etic, impunând o altă logică a povestirii.

Această nouă logică pune în abis următorul mecanism.

Putem să ne imaginăm un conflict arhetipal, ipotetic, de natură eroică între Marcu şi Turc, generat de bogăţia şi puterea nobilului autohton. În toate motivele corelative există urmele unui astfel de conflict feudal. Acestui conflict de bază i s-au suprapus, probabil, în două etape succesive, complica-ţiile narative care au permis trecerea de la nucleu eroic iniţial la cel etic, prin introducerea subsecvenţei trădării mamei şi a celei a comportamentului exemplar a servitorului, care concretizează apariţia unei noi axe conflictuale sub incidenţa, cel mai probabil, a unei mixturi a două motive foarte răspân-dite, cel al soţiei care nu-şi ajută soţul în luptă şi cel al femeii lui Puthiphar, la care putem adăuga concretizarea textuală a presiunii complexului psiho-logic al mamei castratoare.

Rezultanta narativă a trebuit să fie re-citită dintr-o altă perspectivă conflictuală, cea a relaţiilor de familie. Acest tip de lectură urmăreşte transformarea tensiunilor sentimentale ale variantei eroice [iubire, pasiune, respect] într-un conflict bazat pe tensiunea raporturilor de putere în interiorul familiei [mama/soţie şi capacitatea de gestionare a bunurilor]. Această concluzie este susţinută de schimbările de perspectivă ale ospitalităţii şi ale jocului de roluri pe care aceasta le antrenează.

Propunem următoarea traiectorie a noului conflict:

a. Personajul feminin devine mai complex, mai consistent decât cel masculin prin preluarea mărcii ospitalităţii şi această nouă logică a povestirii face din el un personaj cheie.
b. Mama îndeplineşte rolul social dublu al stăpânei casei şi al soţiei eroului, fără a avea puterea economică şi decizională inerentă acestei poziţii. Ea apare ca deposedată de putere, tolerată şi doreşte sa impună o nouă ordine, mai favorabilă pretenţiilor sale şi statutului său.
c. În schimb, ea posedă prestigiul care îi permite să manipuleze deciziile fiului şi amantului său.
d. În variantele nord-dunărene, există o secvenţă foarte bine dezvoltată care descrie conflictul psihologic al mamei ce trebuie să aleagă între iubirea pentru fiul şi pasiunea pentru iubitul său.
e. Eliminarea acestei secvenţe de către performerul nostru nu sugerează diluarea caracterului personajului ci deplasarea lui pe un palier narativ superior, pe aceeaşi axă cu personajele masculine.
f. Marcu împarte supremaţia actanţială cu mama sa, care obţine în noua schemă conflictuală o poziţie decisivă, ea reglează desfăşu-rarea conflictului.
g. De la un conflict liniar eroic iniţial, schema se complică printr-un conflict intermediar încrucişat, eroic şi etic, evoluând decisiv spre un alt conflict, final, liniar, de data aceasta de factură etică.

În concluzie, superpoziţia funcţiilor între soţia virtuală a lui Marcu şi mama acestuia provoacă un conflict de interese, reflectat de importanţă socială şi cutumieră a ospitalităţii. Mama vrea să impună o nouă ordine, normală din punct de vedere sentimental şi economic, încercând prin noua căsătorie să redevină stăpâna casei. Noua logică a povestirii se circumscrie unui nucleu tensional generat de opoziţia dintre ospitalitate şi ostilitate, care pune în discuţie ideea de stăpân al casei. Între mamă şi fiu se stabileşte o relaţie de inadecvare care duce la nerecunoaşterea fiului ca stăpân al casei prin trădarea acestuia. Ospitalitatea disimulează ostilitatea. Acestui tip de relaţie îi este opusă una de adecvare, care propune acceptarea Turcului ca posibil şef al familiei în urma trădării mamei. Ostilitatea se dovedeşte a fi falsă, ascunzând adevărata ospitalitate.

Utilizarea ospitalităţii ca pârghie mentalitară esenţială în cadrul acestei strategii nu vizează doar legitimarea, prin activarea acelui proces de mediere culturală comună, ci şi adaptarea la o realitate nouă, căci, aşa cum spuneam anterior, ospitalitatea presupune în esenţa ei raportul cu Celălalt, un altul, care se poate sustrage medierii culturale sau poate fi opac acesteia, desolidarizându-se, evitând exercitarea raporturilor de putere. Ospitalitatea devine în aceste condiţii instituţia prin care puterea individuală capătă girul colectivităţii.

În felul acesta, Mitko îşi ţese o reţea subtilă, invizibilă prin intermediul căreia îşi manifestă influenţa asupra comunităţii, contracarând, totodată, reconfigurarea reţelelor tradiţionale în urma presiunii urbanului.

MITKO`S RESIGNATION OR ABOUT THE EPIC SONGS` METASTASIS

Mitko is a *lautar* (singer) from Timoc who has no one to sing for anymore. I met him in a gloomy autumn, five years ago, and he did with us just the same he did with everybody else: he offered us the taperecorder and a lot of cassetes recorded by his grandson with old epic songs performed by his grandfather. No one wants his epis songs anymore, not even his grandson and sometimes not even he himself. He fades away from them, leaving the taperecorder to play impersonally for the curios, emotioned and excited folklorists. Mitko does not understand the world he lives in anymore. He seeks for solutions that he smugles

among the words of his songs. (-) Without being aware of the reasons, people live, actually, while assisting powerless to the obscuring of the functions of an institution, of a pole of power, for the role of people like Mitko is to managc thc intra-communitarian solidarity, solidarity that he cultivates and to which he offers firmness through his repretoire, a real pedagogy, that drives the codes and normes circulation.

FILE DIN ISTORIA ORALĂ A UNUI SAT BĂCĂUAN (DIN POVESTIRILE LUI GHEORGHE ADAM)

Narcisa Ştiucă

În vara anului 2000 am realizat în satul Fundătura din comuna băcăuană Glăvăneşti o serie de înregistrări ce compun importante segmente de istorie orală. Oamenii voiau să vorbească, "să spună" (adică să povestească, să se confeseze) dar nu despre timpuri foarte vechi, ci despre altele, "mai de aproape": războiul, prizonieratul, chiaburizarea, prigoana comunistă. Aşa am aflat că bărbaţii satului se ierarhizează tocmai în funcţie de aceste experienţe şi - intuiam - de performanţele povestitului.

De la sine, istoria satului se împărţea în cea de dinainte de al doilea război şi cea de după război. Dezechilibrate ca durată, inegale ca intensitate şi fidelitate a retenţiei, cele două felii de timp refuzau parcă să se completeze şi rămâneau paralele: două vârste ale aceleiaşi aşezări. Remarcam uimită că interlocutorii mei pot imagina pentru fiecare din "ere", dacă ele ar fi continuat netulburate, câte o imagine a satului lor şi a vieţii acestuia. Una patriarhală, coborâtă aievea din cronici şi hrisoave şi o alta schiţată apocaliptic, în care valorile şi sentimentele s-ar fi alterat complet, ar fi fost definitiv distruse.

Manualele contemporane de etnologie vorbesc despre cercetarea de teren ca pretext pentru o antropologie reflexivă *a posteriori*[1] şi despre faptul că alegerea prealabilă a unei scriituri implică alegerea unui anumit tip de anchetă, a unei maniere proprii de a face teren, de aici exprimarea metaforică: *textul este terenul*[2]. Aşadar, pentru a fi o prezenţă-martor trebuie întâi să fii convingător, să-ţi dezvălui toate reflecţiile, comentariile interioare, temerile, aspiraţiile. Am renunţat, prin urmare, la interviurile structurate şi mai ales la încorsetantele chestionare şi am recurs la o metodă ce apropia demersul meu de cel jurnalistic: înregistrarea mărturiilor de viaţă, a naraţiunilor personale şi a celor auzite, legându-le doar de subiectul intervievat însuşi şi de tema generală a anchetei mele: istoria orală a satului.

Când am început redactarea lucrării de istorie orală mi-am amintit că undeva, într-un studiu din anii '30, citisem despre dificultăţile la care este supus cercetătorul care îşi propune să observa şi să înregistreze manifestările sociale[3]:

"Luat în parte, fiecare dintre indivizii componenţi ai societăţii reprezintă un cosmos, o lume în sine, atât de variată faţă de alte vieţi şi de bogată în amănuntele sale, încât problema pe care o ridică existenţa individului ca atare ar putea fi socotită insolubilă /.../. Sociologul va trebui să ia veşnic cunoştinţă de această societate prin oamenii individuali şi prin faptele izolate care o constituie, va trebui veşnic să reconstruiască, din fragmente, un total care îi scapă prizei directe. /.../. Greutatea de care ne izbim este aceea de a obţine de la un informator, cu cât mai puţin amestec din partea ta, exact informaţia care îţi trebuieşte, sinceră şi complectă, pe care tu s-o înregistrezi, şi în a observa, fără deformare, faptele."

A construi biografia unei aşezări înseamnă azi a o divide în grupuri neomogene şi inegale ca podere şi autoritate, a accepta schimbările şi renunţările, a studia individualităţi şi destine pentru ca apoi, după o anumită ştiinţă, a le recompune şi a le aşterne într-o imagine cu profunzimi şi reliefuri pe care descrierea seacă şi observaţia rece n-ar ambiţiona niciodată să le atingă.

De altfel, secolul XX a însemnat în antropologia culturală o întoarcere către *persoană* şi către *personalitate*. Preocupările teoretice marcate de împrumuturi din psihologie şi psihanaliză, aveau în vedere experienţa personală şi personalizată a culturii. S-a renunţat astfel la uniformizarea ce înlesnea în bună măsură demersurile cercetătorului, întrucât pornea de la ideea unei vieţi private-standard şi nu a unui patrimoniu cultural înmagazinat în memoria educaţiei[4]. Condiţia cercetătorului antropolog sau etnolog este astfel mai aproape de aceea a jurnalistului şi a analistului care aşa cum se profila în deceniul al nouălea al secolului XX, este dispus să recurgă la o teorie a comportamentului care să ia în calcul variabilele bio-psiho-sociale ale subiectului cercetat [5].

Este, de fapt, o schimbare de atitudine care permite realizarea unui cuplu neluat în calcul până acum: *observator-observat*. Cercetătorul observă şi se lasă observat, emite opinii (enunţuri) despre cel pe care îl observă şi despre ceea ce acesta rosteşte, dar îl şi încurajează să formuleze, la rândul său, aprecieri şi concluzii ale acestei "scrutări" reciproce.

Rezultă de aici, pe de o parte, o nouă atitudine faţă de universul sau grupul studiat, iar pe de altă parte un alt mod de tratare a temei. Cercetătorul acordă mai multă atenţie interlocutorului său încercând să-i analizeze şi să-i pună în valoare personalitatea, raportând-o la pattern-uri culturale deja cunoscute. Subiectul plasat în centrul studiului antropologic (etnologic) îşi reconsideră şi îşi structurează discursul, competenţa şi performanţa creatoare în funcţie de observatorul său.

În cursul înregistrărilor pe care le-am realizat în satul Fundătura din județul Bacău am fost pusă adesea în postura culegătorului-povestitor, întrucât subiecții aleși îmi cereau o "prestație la schimb" ce condiționa continuarea anchetei de teren.

Am remarcat, de asemenea, cum discursul naratorilor pe care i-am înregistrat se modifica prin raportare la auditoriu, la compoziția lui şi la scopurile - mărturisite sau intuite – ale provocării actului narativ.

Variate ca discurs, bine ancorate într-o realitate istorică, textele înregistrate în vara anului 2000 la Fundătura prezintă o unitate structurală deloc surprinzătoare dacă avem în vedere anumiți factori. Majoritatea narațiunilor personale se înscriu în ceea ce folcloristica americană numeşte "experienţe ale victimizării" ("narrative situation on victimization experience"[6]): povestiri despre perioada instaurării comunismului (chiaburizarea, cotele, arestările politice, cooperativizarea), mărturisiri din perioada detenției politice şi din lagărul sovietic de la Odessa, precum şi istorioare cu tentă comică din perioada ceauşistă..

Sunt narațiuni ce se înscriu în experienţe individuale şi implicit în istoria orală a multor aşezări rurale din România ultimei jumătăți de veac[7]. Există suprapuneri, relatări încrucişate, ce au repere temporale, spațiale sau evenimențiale comune. Ceea ce le deosebeşte este atitudinea naratorului şi implicarea lui ca erou (personaj), iar aceasta ține tocmai de *coordonatele povestitului popular*.

Specialiştii în domeniu au stabilit că în acest proces mediul, cadrul socio-cultural, contextul manifestării, pe de o parte, şi mentalitatea, atitudinea individului şi a grupului, a interpretului şi a audienței, pe de alta, joacă roluri importante. S-a afirmat, spre exemplu, că datorită *caracterului individual şi local*, povestirea are *o existență uneori efemeră* şi *o autonomie relativă*, condiționată de împrejurările zicerii, de interesul ascultătorilor, de dispoziţia şi disponibilitățile narative ale povestitorului.[8]

Narațiunile se pot naşte, şi adesea se nasc, într-o conversație, însă ceea ce le asigură o *existență prelungită* este *circulația*. Circulând, o relatare este acceptată de auditoriu, poate genera *variante*, i se pot adăuga motive noi, pune în valoare elemente de cultură mai vechi şi chiar conferă celor ce o spun statutul de povestitori specializați.

Este însă cazul să punem mai mult accentul pe *referențialitate*, acea trăsătură ce diferențiază povestirile de celelalte specii ale epicii populare în proză. Detaliile temporale, spațiale, biografice, raportarea la persoane-martor şi la obiecte-martor sunt tot atâtea argumente ale naratorilor pentru credibilitate, pentru verosimilitate. Trebuie spus că acestea toate nu au puterea de a face dintr-un şir de întâmplări - oricât ar fi ele de ieşite din comun - o narațiune demnă de a circula. Mai trebuie să existe încă două elemente: *pragmatica* şi *stilul povestirii* - pe de o parte - şi *interesul* şi *girul colectiv* - pe de alta.

Oamenii povestesc pentru a informa, a sfătui, a declanşa o acțiune, a alerta sau a preveni, tot atât de bine ca şi pentru a stârni mândria şi admirația[9]. Uneori, pentru a crea un cadru mai potrivit demonstrației şi a fi mai convingător în învățăminte, naratorul se pune pe sine într-o lumină defavorabilă. Rolul narațiunilor personale este de a aduce o justificare şi o mărturie şi de a forma, prin aceasta, o constrângere.

Revenind la subcategoria narațiunilor înregistrate în satul băcăuan, trebuie să arătăm că scopul lor se regăseşte printre intențiile narative enumerate mai sus, în vreme ce, în mod explicit, ele dezvoltă sentimente dintre cele mai puternice şi că, adesea, sunt socotite secrete şi nu povestiri demne de a fi actualizate.[10] Ca orice alt tip de narațiuni personale, ele apar în conversație şi mai ales în dialogul de tip confesiune, contribuția participanților - alții decît naratorul -trebuie şi ea luată în seamă. Se creează apoi acea relație de reciprocitate între povestitor şi ascultător, despre care tocmai am pomenit. Acesta este încurajat şi chiar îndemnat să "ofere" narațiuni, nu numai să fie atent, să aprecieze, să înțeleagă şi să accepte mărturiile şi justificările naratorului.

Am înregistrat texte deosebit de interesante – atât prin stil cât şi prin conținut - de la Gheorghe Adam de 100 de ani (despre instaurarea comunismului, dar şi istorii cu tâlc şi snoave), Spirache Florea, 93 de ani (o legendă, narațiuni autobiografice din perioada copilăriei, din război şi din timpul prigoanei comuniste), Ioan Spânu, 90 de ani (o amplă relatare despre anii petrecuți în lagărul de la Odessa) şi Gheorghe Mâşcă, 68 de ani (o mărturisire privind detenția politică în închisoarea din Gherla şi din lagărul de muncă de la Luciu-Giurgeni). Acestea, însoțite de un studiu privind contextul înregistrărilor, relația narator-cercetător şi stilul narațiunilor s-au constituit într-un volum de istorie orală ce va fi publicat la sfârşitul anului 2000 datorită inițiativei şi sprijinului acordate de Inspectoratul pentru Cultură al județului Bacău.

Dintre naratorii menționați, îl voi prezenta aici doar pe Gheorghe Adam, personalitate marcantă a satului ce contrazice esențial imaginea idilic-romantică a țăranului neinstruit, depozitar al tradițiilor folclorice arhaice ale satului (grupului) pe care îl reprezintă. În încercările inițiale de a reconstitui un fond etnografic şi folcloric vechi, latent, am apelat şi la Moş Gheorghe Adam cu întrebările obişnuite legate de

calendarul tradițional, de sărbătorile satului, de obiceiurile familiale, de repertoriul de cântece, legende, colinde... Răspunsurile erau laconice, vorbitorul devia imediat de la subiect către un timp mai apropiat, a cărui amintire parcă îl ardea. Simțea nevoia să-mi spună altceva decât voiam să aflu eu şi ca să nu pară nepoliticos mi-a furnizat mai întâi o bogată listă de posibili subiecți, apoi, a revenit la propria-i persoană căutând cu dibăcie să mă poarte spre discuțiile şi istorisirile "mai de-aproapi, mai din-'coaci".

Moş Gheorghe a fost încă din tinerețe cu un pas înaintea timpului său, cu un gând înaintea contemporanilor săi şi asta se măsoară nu atât în ceea ce numim de obicei "competență folclorică", ci în cu totul altceva: *"Mia mi-a plăcut întotdeauna să fiu informat, să ştiu tot ci să pregăteşte, tot ci să aşteaptă. Am citit ziarele totdeauna; am avut abonament! Am ascultat posturi di radio! Ci-am mai pățât şî cu asta!..."*.

Biografia interlocutorului meu se desena ca o spirală inversată, adâncindu-se în timp: ultimii ani ai dictaturii lui Ceauşescu, epoca activismului găunos, colectivizarea, chiaburizarea, întovărăşirea, persecuțiile politice, foametea, refugiul către Dunăre, la Zimnicele... Timpuri şi întâmplări apocaliptice, mi-am spus; un rău ce părea că nu se mai sfârşeşte... *"Şi totuşi s-o sfârşât!"* mi-a spus citindu-mi gândurile bătrânul. Aveam să descopăr apoi că îşi pusese la punct o întreagă strategie a supraviețuirii care poate unora nu li s-ar părea eroică, deşi este evident că a contribuit în bună măsură la creşterea prestigiului în familie şi în sat. Aşa cum mi-a spus într-o prea scurtă conversație fiica sa, Maria Chibzui, "El a ştiut cum să treacă de toate! S-a descurcat, a avut ştiință de viață aşa...L-a mai scăpat şi moaşa de multe ori!:"

Cu cât se adâncesc în timp, amintirile pălesc, se estompează şi se idealizează. Ici-colo apar nume şi chipuri: generalul Berdan, "un foarte bun prieten al nieu", preotul Gâlcescu, "un om de caracter, un bun şi adevărat român", "învățătoru' Zanhir cari mi-o pus condeiu'-n mână", medicul-şef de plasă, preotul Vlad, căruia securitatea i-a strecurat în lemne o armă spre a-l putea aresta, un inginer merituos care a căpătat o bursă de studii, apoi a revenit în țară alături de soția sa, o belgiancă frumoasă şi cultivată, însă a căzut în dizgrația comuniştilor şi a fost persecutat, episcopul Romanului, "căruia i-am dat secretu' tinereții veşnice", învățătorul Florea de la Muncelu, "cel mai bun orator de prin părțile astea", un orfan pe care "l-am susținut până o agiuns sî hie profesor universitar la Iaşi"...

Istoria căpăta rezonanțe de confesiune şi imagini de album de familie. Adesea, povestirile erau însoțite de portrete succinte, de descrieri sau chiar de căutarea febrilă a fotografiilor scorojite de vreme... Cu cât se întorcea în timp, Moş Gheorghe avea parcă mai multă înțelegere pentru oameni şi lucruri, dar şi mai multă melancolie: *"Erau **oamini** altădată, doamnă!..."*. Cu alte cuvinte, erau valori şi criterii recunoscute care decideau poziția socială a oamenilor: *"Un'i să pomenea s-agiungi mari fări carti, fări avieri, fări...nica?!..."*. În viziunea lui, **"oaminii"** erau personalități, modele de comportament şi, implicit, figuri demne de a fi păstrate în memorie. De ei se legau mai apoi evenimente sau doar mărunte întâmplări: aşa s-au născut istorisirile lui Gheorghe Adam...

Despre Moş Gheorghe sătenii spun că este un fel de *consilier* al lor, mai ales atunci când este vorba despre legislație şi justiție. Mai în glumă, mai în serios, el însuşi afirma că "îi mersese vestea prin toată comuna că doarme cu Codul Penal sub pernă!...".

Apoi, ca pe o scuză adăugă: *"Ştiți, io fiind notar, trebuia sî cunosc lejile bine, nu să-i încurc pi oamini! Iera cari venea sî afle di câti-o prişină, di câte-o problemî, ceva... şî io trebuia sî hiu pregătit să-l sfătuiesc, să-l îndrum cumva... Da, nu pot să zâc: mi-o plăcut sî mă documentez, sî ştiu şî să-nțăleg di ci sî faci fiecari lucru aşă şi-aşă!... O fost aşa, ca o pasiuni şî la dreptu' vorghind aşa am fost învațat, că bunicu' nieu şî cu Ioniță Grigoraş, tot un răzăş di pe-aici, or mărs şî la Iaşi! S-or giudicat cu vodă: cu domnitoru' Sturza! Or plecat calari pi cai pânî la Iaşi cu tăti actile... Că noi aveam urice domneşti di la Vodă Alexandru cel Bun!"*.

În vălmăşagul zilelor pe care România le trăieşte în cel de-al unsprezecelea an al libertății ei, am avut prilejul de a remarca eu însămi interesul lui Moş Gheorghe pentru fiecare eveniment, pentru fiecare personalitate politică sau culturală, acuitatea cu care le analiza şi spiritul fin de observație.

Seară de seară, după fiecare jurnal de televiziune, se iveau fie istorioare cu tâlc ce dădeau alt sens, mult mai plin de miez, evenimentelor fierbinți din Capitală sau măruntelor întâmplări de peste zi. Era o experiență cu totul inedită pe care, ca folcloristă, o trăiam cu o imensă satisfacție, descoperind, cu fiecare înregistrare sau notă un povestitor de excepție. Secondat şi adesea incitat de soția sa, Emilia Adam, *Cucoana Moaşă*, socotindu-mă pe mine un partener de conversație oarecum docil şi fidel, Moş Gheorghe îşi etala o foarte veche ştiință oratorică şi îşi punea în valoare o erudiție de tip țărănesc.

Când, într-o seară, comentatorul televiziunii naționale anunță "trecerea cu arme şi bagaje" a unui grup de politicieni de la un partid la altul, povestitorul meu îşi aminti "Povestea lui Haralambie din Glăvăneşti" comentând apoi în spiritul timpurilor când trăiau **"oamini adivarați"**: "N-ar trebui, doamnă, să

să-ntâmple lucruri di-astea!... Şi nişi ciialalţ' n-ar trebui să-i primască pintru cî cini-o tradat o datî mai trădeazî ş-a dooa oarî şî toatî viaţa lui n-ar' sî hie on om di nădejdi!...":

Era unu la noi aici la Glăvăneşti, unu Haralambie. Era ofiţer pi la Iaşi, locotenent. El o participat la coaliţia împotriva domnitorului Cuza: la detronarea lui Cuza!...

Cân' o vinit domnitoru' Carol (cî iel n-o fost di la-nceput rege), cela s-o dus la el crezân' că va primi ceva gradi...ceva recompense... dar domnitorul Carol i-a spus:

- *Ai fost slugî necredincioasă stăpânului tău! (Şî l-a degradat, l-a scos din armatî!).*

O ramas vătăşel pi la Primărie! Îl mai chema lumea de martor la câti-o vânzare sau grefier cî ştia să scrie – era om cult altminteri!..."

Apoi, Moş Gheorghe mi-a vorbit aproape cu pasiune despre felul cum românii se arată mereu nemulţumiţi de ceea ce au şi totuşi nu fac nimic pentru ca lucrurile să se schimbe: "Păi ştiţi cum facim noi, românii, cu nemulţumirea asta? Ca hiu cela di-mparat cari nu iara fericit! O ştiţi pi asta?... Hai sî v-o spun!...". Şi dezvoltând apoi o întreagă filosofie a fericirii, interlocutorul meu încercă să-mi demonstreze cum, adesea, oamenii pot trece pe lângă ea fără s-o preţuiască şi mai ales, atunci când reuşesc acest lucru, fără să-i înţeleagă sensul şi fără s-o împărtăşească şi celorlalţi.

"Zâce că era odată on hiu di-mparat cari nu iera fericit. Tat-su, împaratu', i-o zâs să-şi cate fericirea, să găsască on om fericit şî să-i ieie cămaşa şi s-o poarte iel...

O mărs ş-o mărs ş-o cătat dar n-o găsît nici on om fericit...Pînă într-o zî când într-on bordei o văzut aşa on copchil, on pui di mocan cari cânta la fluier. Şădea şî cânta din fluier!... L-o-ntrebat: "Tu, măi băiete, eşti fericit?..."; "Io, da, i-o răspuns cela. Io sunt foarti fericit!".

Atunci hiu di-mparat i-o cerut cămeşa. Şî cela, mocanu', 'ce: "Cămeşa? Da' io n-am cămeşă, domnule!..." (Şî s-o descheiet şî i-o arătat chelea!)."

Despre lozinca "Noi nu ne vindem ţara!", despre spaima unora de a ne lăsa ajutaţi de ţări mai puternice şi despre eventualul preţ pe care acestea l-ar aştepta, Moş Gheorghe mi-a spus cu amărăciune: "Cân' am închinat ţara ruşâlor sî ni-o pradi, am mai făcut şî paradă cu flori şî cu cântice!... Acuma, cân' suntem în fundu' râchii, ni mai facim şî fuduli!... Ca zgârşitu' cela cari să-neca!... Sî v-o spun şî pi asta!...":

"Un zgârcit s-o dus odatî la on iaz să să scalde ca să nu plătească la baia publică. Di la on timp, s-o dus tot mai în gios, tot mai în gios... să să-nece. O trecut un om pi drum şî l-o văzut:

- *Dă! Dă! Dă-ncoaci...mâna sî ti scot!*

Ăsta, zgârcitu', n-o-nţăles ci să deie: "Dicât sî-i dau ceva sî mă scăpi, mai bini mă duc la fund!..."

Şî s-o-necat cu bunăvoie!..."

Peste două luni, revenind în satul Fundătura, am avut prilejul de a mai asculta o istorie cu tâlc, cea "Cu bogatu şî săracu la giudicatî", atunci când la radio s-a anunţat prăbuşirea Fondului Naţional de Investiţii şi fuga uneia dintre cele mai importante responsabile ale fraudei. Moş Gheorghe şi Cucoana Moaşă se îndoiau că femeia va fi prinsă şi că, odată adusă în faţa justiţiei, va fi cu adevărat pedepsită. Se îndoiau profund şi de eficienţa tribunalelor de azi, şi de buna credinţă a magistraţilor, şi de corectitudinea legilor: "Ş-apăi cân' a hi la tribunal acolo, a' sî facă cum o făcut cela cu chetrişelele p'in sân!...":

"Zâce că iera tot aşa odată un bogat ş-un sărac – fraţ'. Cel sărac n-ave boi ş-o luat boii fratelui să are cu iei.

Ci-o făcut, ci n-o făcut, o omorât bou'... Bogatu' zâce:

- *Mi-ai omorât bou', hai la giudicatî!*
- *Nu l-am omorât io!*
- *Ba da, hai!*
- *Hai! (Ce iera să facă?! S-o dus!)*

Pi drum mergân' (cel bogat avea căruţă, cal, n-o mărs pi gios), cel sarac o luat-o pi gios.

La un iaz, un om scăpasă acolo o iapă. Aista l-o agiutat s-o scoată. O apucat-o di coadă ş-o tras şî... i-o rupt coada!...

- *Eiii! Ai rupt coada iepii!... Hai la giudicatî! (şî cela!).*
- *Hai, că tăt acolo mărg şî io!*

În fine, o vinit noaptea. Bogatu, frati-su, ave cunoştinţă, ave prietini. O avut un'i tragi: săracu', nu. O luat-o p'in păduri şî ş+o umplut cămeşa i şî...înainti!... O agiuns înt'-on sat. O bătut la o uşî, era on popă cu preoteasa lui, şedea acolo. L-o primit, l-o culcat în bucătărie... Stând aşa, o luat merele ş-o-nceput sî roadî acolo... Preoteasa s-o dus pi-acolo, o avut treabî în bucătării:

- *Ci mănânci acolo?*
- *Ia, nişti scumpături, n-ai văzut mata dintr-astea!*

Buuun! Preoteasa era Însărşinatî ş-o stârchit în noaptea aceea... Popa dimineaţî l-o luat la rost:

- *Mă, ce-ai avut tu di mâncari de nu i-ai dat şî preotesii că, iată, o stârchit?*
- *Ce să am?!...Ia, nişti meri pădureţi!...*
- *Nu i-ai dat! Hai la giudicatî!*
- *Hai!*

De-acuma ierau trii împricinaţ' ş-un pârât! Or plecat. Pi drum, săracu' ş-o umplut sânu', cămeşa, di chetriceli. Ş-o pus chetrişeli în sân, p'in cămeşî!...

Or agiuns la giudicatî. Colo, completu' di giudicatî, toţ'... Ascultă pi primu', pi frati-su, cela cu bou'. Da saracu' sî tot juca cu chetrile celea, li tot frământa, li zornăia acolo! Judicătoru' sî uita cân' la reclamat, cân' la reclamantŞ

- *Să-l închidem să munceascî pân-a scoati banii di-un bou!*
- *Aiiii! Pân' a scoati banii di-un bou?... Da' câţ' ani trebuie?...*
- *Nu ştiu, o zâs judicătoru', aşa scrie la mini aici, în legi, în codu' penal!*
- *Ăiii, da' mă lipsăsc!*

Următoru' era cela cu iapa. Povesteşte şî iel. Cela sarac sî tot juca cu chetrile. Judicătoru' cu ochii pi iel: nul slăbe din ochi!

- *La mine-n legi scrii cî ci s-a luat sî puni la loc!*
- *Adicî cum?*
- *Adicî-aşa: ţi-o luat, ţi-o rupt coada, tre' să puie alta-n loc! Una di hier, di lemn di altăceva că doar ceia ruptî nu sî mai licheşti!...*
- *Ăiii! Daţ ci sî fac cu iapî cu coadî di hier?!... Cân' ş-a plesni una sî să apere di muşti sî omoarî sângură! Mai ghini o lăs aşa!*

  Vini şî rându' popii. Săracu' sî tot giuca cu chetrile p'in sân!...
- *Asta-i, zâce popa la urmî, nu i-o dat preotesii meri ş-o stârchit!*
- *Păi n-am spus adineaorea, faci judicătoru', că ci scrii la legi?...*
- *Ci?*
- *Lejea spuni cî pârâtu' tre' sî punî la loc ce-a luat!*
- *Cum sî punî la loc?!... Doamne fereşte! Adică sî...cu preoteasa...sî punî la loc?!...*

Judicătoru' o dat aşa din umere că adică aşa scrie la codu' penal...

S-o terminat giudicata! Giudicătoru' o coborât di-acolo şî s-o dus la iel. (Era tot cu ochii la cămaşa lui, că iel tot zdrângănea chetrile celea!):

- *Ei, ţ-o plăcut? Ţ-o plăcut cum ti-am scapat?*
- *Da, mi-o plăcut! Am scăpat amândoi!*
- *Păi cum?*
- *Păi dacă nu mă scăpai, iaca ci te-aştepta! Ti bătem pisti cap cu chetrile ăstea! (Şî le-o luat şî le-o scos din cămeşă şî le-o pus pi masa giudicătorului!).*"

Mă obişnuisem deja cu aceste formule introductive ce-mi dădeau – tehnic vorbind – răgazul să mă pregătesc pentru înregistrare sau notare. Au urmat apoi şi alte mici naraţiuni anecdotice: "Cu generalul şi căprarul", "Cu Iorga şi Armand Călinescu", "Cu ţâganu şi cucoana boierului", "Cu ţâganu cari să bărgherise"... Pe unele le citise, pe altele le auzise de mult, în tinereţe, iar acum le plasa în cele mai neaşteptate contexte. Asocierile de situaţie sau de personaje erau atât de minuţios ilustrate şi documentate încât totul devenea deodată convingător şi memorabil.

Încet-încet, de la parabole, anecdote şi snoave, cu acelaşi aer de voie-bună şi cu vădita intenţie de a-şi impresiona ascultătoarea, printr-un demers pe care l-aş numi pedagogic şi moralizator, povestitorul meu a trecut la istorisirea propriilor experienţe. Mai întâi s-au ivit cele care aveau ca protagonişti personaje hilare sau ridicole. Se perindau prin faţa mea "activiştii pe puncte ai partidului", oameni care fără îndoială existaseră şi pentru care prostia nu era o scuză pentru că era agresivă, dar şi cei "prostiţi de lozinci", credulii pe care epoca şi sistemul ideologic i-au făcut un fel de exemple vii ale "victoriei comunismului la sate".

Am scrutat îndelung atitudinea povestitorului meu şi am descoperit cu uluială că nu-i ura (poate cândva, ştiindu-se mai cultivat, îi dispreţuise), ci îi compătimea, socotind, dar ferindu-se să spună, că natura le fusese cumva potrivnică, îi înşelase...

Povestirile erau din nou anunţate de formulările memorabile ce aveau deja o apreciabilă circulaţie în sat sau cel puţin în cercul în care le mai povestise Moş Gheorghe. Ele funcţionează în economia povestirii într-un fel asemănător "poantei" din anecdotele de cea mai bună calitate: incită şi lasă să se întrevadă elementul declanşator, dar mai ales pregătesc ascultătorul pentru o atitudine dictată de către povestitor. Starea de incertitudine şi curiozitatea îmi erau mai întotdeauna prelungite de un dialog între povestitor şi "asistenta" sa, Cucoana Moaşă, care adesea juca rolul *auditoriului activ* despre care vorbesc lucrările de exegeză a textului

folcloric. Era un mediu ideal de culegere a narațiunilor. Mai întâi se ivea miezul anecdotic al narațiunii, apoi mici corecții venite de la unul sau celălalt, amintiri despre alte circumstanțe ale relatării, apoi, după o pauză în care gazdele mele încercau să vadă dacă m-ar interesa s-o ascult, jucând parcă o mică scenetă naivă, cea a refuzului și dorinței de a fi îmbiați să spună. Când totul era pregătit, nu mai rămânea decât să ascult întreaga relatare...

O povestire precum cea cu țiganul și radioficarea ar putea trece ușor drept snoavă dacă ar lipsi localizarea pe care povestitorul insistă nu numai pentru că tema conversației era epoca instaurării comunismului, ci și pentru că astfel justifică circulația formulei "Nu cânți ci vrèu io? Nu vrai sî cânți Zărzăreaua?!..." pe care ulterior, am constatat că o repeta ori de câte ori, deschizând el însuși radioul, nu găsea un program interesant. Că Moș Gheorghe a creat această povestire sau doar a făcut-o să circule este mai puțin important; ceea ce se cere subliniat este faptul că ea circulă și este rememorată ori de câte ori situația o cere.

"Când or vinit comuniștii, or pus post di radio șî la Podu Turcului; avea o oră-doo de transmitiri. Șî dădeau muzică popularî. Era tot așa, ca acuma, alejeri șî voiau ii sî aibă cât mai mulți cari să-i voteze. Iesti acolo în Podu un cartier așa di țâgani șî unu' într-o zî o auzît on cântec "Zărzăreaua" – iera la modî pi-atunci...așa! Șî i-o plăcut șî 'ce: "Mai zî-i o datî, bă!" (Știț', la radio o zâs cî ci știè prostu' cî ci-i acela radio?!... El credè cî de-acuma partidu' i-o adus lăutarii în casî și-i poati comanda cum vrè iel!...).

Buun! S-o-nfurièt țâganu' șî s-o dus la consiliu popular cum iera pi-atunci șî l-o luat șî pi președinte: "Di ci nu cântî cân' îi zâc?"; "Păi, tovarășe, uiti cum șî uiti cum!..." (Șî i-o iexplicat cela cum funcțâoneazî...așa!...radioficarea).

Țâganu' nici una nici doo, s-o repezât acasî ș-o luat o muchie, on topor, șî cân o pălit o datî-n radio, în difuzoru' cela...ăşchii l-o făcut!...praf-praf!... "Nu cânți cân' vreu io? Atunci di ci sî ti țân?!..". Așa! Li dădusi partidu' gratis, ca s-asculti țâganii muzâcî șî știri, cî cicî sî li rădici nivelu' educativ...".

O alta de aceeași factură, dar în care satira și chiar intenția caricaturizării sunt evidente, se referă la un activist mărunt "cam on fel di lider di sindicat, cum i-ar fi zâs pi timpur'li astea", care încerca să dovedească victoria comunismului până și asupra secetei. Satisfacția cu care povestitorul reproduce cuvintele inginerului venit să-i învețe pe țărani să semene "păpușoiu'-n rânduri" este evidentă, căci, "liderul nostru" nu îndeplinea condiția de bază a grilei de valori impuse de Moș Gheorghe **oaminilor adivarați**: nu avea carte!

"Eiii! Multî propagandî făcèu! Sî silèu dup-aia sî le deie țăranilor lecții cum sî cultive pământu'.

Or adus într-un rând on injiner – tari cumsăcade iera șî foarte capabil! -, l-or adus sî ni-nvețe sî sămănăm păpușoiu'-n rând. Bun lucru! Foarti bun, numa' că o dat Dumnezău on an ca aista: o secetă grozavă!... Injineru' să-ntâlnea periodic cu oamenii la școală: le-o dat seminţe ameliorate, hibride ...așa!... Le-o spus cum să sapă șî cât ar trebui, după calculele lor științâfice sî li iasî.

Cân' o fos' la cules, la recoltat propriu-zâs, injineru' știa de-acuma că n-a' să iesă triabî bunî cî n-o ploiat. Buun! Îi strânge la școalî ș-începi sî li spunî cî asta ie, cî dacî n-o ploiat, cantitatea va sî hii micșoratî. Da unu' di la...nici nu mai știu di pi un'i iera!...unu', Neculai Chiperi, cam... on fel di lider di sindicat cum i-ar fi zâs pi timpur'li astea, tăt l-o-ntrerupt: <Io am făcut atâta ș-atâta (adică cât ar hi trebuit să iasă dacă ploia!). Io am făcut șî io am făcut!... > Injineru' la-nceput nu l-o prè băgat în samă, l-o lăsat că-l vedea că-i prost! Iel, nimica! <Io am făcut șî io am făcut!> (Vroia s-arăte că dacă faci politicî știi șî agriculturî sau ca' cum ar hi cî la comuniști o ploiat sau nu contează că dacă plouă ori nu cî ii tăt fac recoltă...record-așa!...).

Injineru' cela pân'-la urmî s-o-nfurièt șî zâce: <Taci cu făcutu dumitale! Ti dau afarî din clasî dacî mai spui cu făcutu'! Nu vezi cî n-o ploiat, ci tot îi dai zor?!... Mai taci sau ieș' afarî cî ti dau șî cu capu' di bancî!...>. A ieșât numaidicât lideru' nostru, s-o rușânat cân' i-o zâs ca la școalî cî-l dă cu capu' di bancî c-apoi iel nici nu prè iera-nvățat cu școala, cu banca, cu d-astea că nu prè trecusă pe-acolo șî - ce-o hi zâs iel?! - <Tocmai acuma' cân' am ajuns șî io mare om sî mă deie aista pi mini cu capu' di bancî?!...>. Mai erau uniia cari li plăcè sî sî vadî-n fațî, da' nu-ntotdèuna li ișa!

Da' pi urmî șî injineru' cela o plecat c-o văzut c-aici nu-i pământ șî mai ales nici oamini di...experimente din astea-așa!..."

Narațiunea i-a fost amintită povestitorului de vara secetoasă a lui 2000 și de lauda deșartă a unui sătean oarecare că ar avea porumbul bun în vreme ce la toți ceilalți era "ca ars cu var". În subtext se simte disprețul pentru activiștii slugarnici, însă orgolioși și un fel de compasiune pentru intelectualul silit să îndeplinească sarcini imposibile cu mijloace aproape nule tocmai pentru a-l compromite. De aici și atitudinea excesiv de autoritară, poate chiar riscant de nepoliticoasă, pe care povestitorul i-o atribuie inginerului. (Spre deosebire de "liderul de sindicat", Moș Gheorghe îl prețuiește și îl respectă chiar și astăzi pentru poziția socială câștigată prin studii.). Oricum, cele două personaje par să rivalizeze pentru poziția de protagonist în cercul

ascultătorilor de vreme ce atât formularea : “Io am făcut, io am făcut!”, cât şi ”Taci cu făcutu’ cî ti dau cu capu’ di bancî!” circulă ca reprezentări la scară redusă ale “realizărilor agriculturii socialiste”.

Un alt text, mult mai hilariant, dezvoltă aceeaşi temă, cea a instruirii ideologice, şi are ca personaj principal un “activist pe puncte”, tipul activistului stupid, complet confuz, dar plin de importanţă, care, deşi nu pricepe nimic din politica pe care o propagă, se socoteşte cu un cap deasupra celorlalţi.

"Da' nu iera sânguru' aşă!... Toţ' proştii sî vârâsă cari la partid, cari la sindicat...şî tăt aşă!...

Iera unu' di pe-aici, di pi la noi, care-o făcut o şcoalî di partid pi la Focşani (nu mult tari, vr'o trii luni!).

Cân' s-o-ntors, o făcut şedinţî (moaşa să vă spuie, că iè o fost!). Buun! Îi strânje pi toţ' la şcoalî ş-începi: <Tovarăşi, ştiţ di ci v-am adunat!...Ptiu!> (Tot stuchia aşa, avè aşa...on tic, on obicei prost!) (Di un'i sî ştie lumea?!...). Da' nişi iel nu ştiè, o tăt vorghit aşă, o aruncat cuvinti: o zâs cică di nu ştiu câti zăci di ori "Partidu'" şî "tovarăşi" (şî tot "ptiu!") da' nimic concret...aşa!... (O-nsămnat o doamnă învăţătoare într-on caiet!). I-o ţânut aşa digeaba, ca s-arăti cî-i şî iel cineva... O tăt încurcat-o cu politica, cu ideologia...aşa!... şî ce-o mai fi auzât iel pi-acolo, pi la şcoala aia a lui!...Da' la urmî n-o mai ştiut ci sî zâcî, s-o hi plictisât şî 'ce: <Şî ştiţ' ce-i?!...Ptiu! Asta-i cu partidu': nu-i nica!...>. Auziţ'! <Nu-i nica!>, asta înţălesese prostu' la şcoala di partid: nica!...

Ş-aşa o şî fost!... Nu ştiu ci s-o mai hi ales di iel, da' mari n-o agiuns!... ".

Textul este voit vulgar tocmai pentru a sublinia poziţia ridicolă a personajului şi contrastul atitudinii lui infatuate cu cea a intelectualilor satului puşi în situaţia umilitoare de a-i asculta inepţiile în cadrul unei şedinţe interminabile. Replica *"Şî ştiţ' ce-i?!...Ptiu! Asta-i cu partidu': nu-i nica!...!"* dă întreaga măsură a unui sistem de îndoctrinare ce se fundamenta el însuşi pe neştiinţă, pe incompetenţă, pe aroganţă şi superficialitate. Este deosebit de interesant comentariul lapidar dar insinuant al naratorului: *"...asta înţălesese prostu' la şcoala di partid: nica!...Ş-aşa o şî fost!..."*. El nu este dispus să acorde circumstanţe atenuante măruntului trepăduş care până şi şcoala de partid o făcuse în grabă – doar trei luni! – de aceea nu găseşte în spatele atitudinii lui ireverenţioase decât lipsă de maniere, de educaţie în general, nicidecum o atitudine de nesupunere conştientă. Această viziune narativă este generată de experienţa îndelung exersată a convieţuirii: personajul, un individ născut şi crescut în sat, *"iera on golan, on niam prost di pe-aici!"* şi el confirma regula: *"În partid s-or băgat toţi cari or fost certaţ' cu şcoala, cu munca...toţi niisprăviţii-aşa!"*.

Ceea ce rămâne definitoriu pentru personalitatea lui Gheorghe Adam sunt naraţiunile personale ce descriu experienţe din anii comunismului. Acestea se constituie într-o adevărată strategie a supravieţuirii, fie prin evitarea unui conflict deschis şi amânarea confruntării directe, fie prin consumarea verbală sau găsirea unei alternative de compromis într-o situaţie sau alta.

Ordonate cronologic, ele se întind de-a lungul unei jumătăţi de secol: de pe timpul secetei şi foametei din ’47, până cu o lună-două înainte de Revoluţia din ’89, însă din punct de vedere tipologic, al punerii în practică a materiei narate, sunt distincte două subcategorii: una, mai apropiată de stilul celorlalte analizate mai sus şi, implicit, de ceea ce îndeobşte numim snoavă, iar o a doua de factură realistă, mult mai fidelă faptului trăit. Ceea ce le distinge este, din nou, formula memorabilă, “poanta”, care circulă deja de sine stătătoare, funcţionând ca element incipient, *captatio benevolentiae* – pentru ascultător - şi de reactivare a memoriei – pentru narator.

Este greu de spus câte din replicile date celor ce slujeau acest sistem au fost rostite cu voce tare şi câte au stăruit în memoria povestitorului până s-au concretizat în aceste naraţiuni.

Astăzi, majoritatea povestirilor pe care le-am transcris sunt bine cunoscute cercului familial intim al lui Gheorghe Adam, dar şi cunoscuţilor care îl frecventează şi cu care îi place să rememoreze timpurile de altădată. Circulaţia lor este însă relativă, în sensul că nu par a fi preluate de alţi naratori, ci se actualizează la cererea auditoriului doar de către protagonistul lor. Cu atât mai mult, prezenţa mea a impulsionat repovestirea lor, iar ceea ce este mai interesant, de-a lungul mai multor conversaţii cu Moş Gheorghe, el mi-a furnizat variante ale întâmplărilor relatate anterior.

Ne aflăm în faţa unui tip aparte de eroism concretizat aproape exclusiv verbal. Dintre atitudinile astfel manifestate ale personajului principal, am notat: *ataşamentul simulat* (formulat prin lozici sau replici cu dublu înţeles), *eludarea răspunsului* şi înlocuirea lui cu o vorbă de duh sau cu un proverb, *furnizarea dovezilor* din documente, *scrutarea ironică* a adversarului de-a lungul unui moment de tăcere semnificativă, *refuzul de a da satisfacţie* completă adversarului, *panica şi spaima* ce culminează uneori cu gesturi descumpănite (ştergerea dovezilor, fuga nocturnă) şi, în fine, revolta verbală.

Structural naraţiunile se bazează pe acelaşi cuplu de acţiuni prejudiciere/remediere, cu un crescendo de situaţie şi un punct culminant marcat, de obicei, de formularea memorabilă. De cele mai multe ori, aceasta din urmă însoţeşte dovada materială (document, obiect), urmând apoi o rezolvare pozitivă (eliberare,

reabilitare, repunere în drepturi), dar există şi situaţii în care urmează cedarea şi acceptarea constrângerii. Naraţiunile debutează cu o situaţie neclară (nealinierea la un comportament-standard, ocuparea unui loc aparte în ierarhia socială anterioară, bănuială, delaţiune, reclamaţie), cu o aparentă încălcare a ordinii comuniste (refuzarea actului colectivizării, nedenunţarea unor persoane socotite periculoase, deţinerea unui post-cheie în structurile administrative), cu o situaţie-limită (catastrofe naturale, găsirea unor probe, a unor documente, înregistrarea unor replici) sau cu o probă dificilă, impusă fie ca ultimă şansă, fie ca o garanţie a ataşamentului la cauza socialismului.

Un alt element ce particularizează naraţiunile lui Gheorghe Adam este concluzia, comentariul ce încearcă să canalizeze înţelegerea faptului povestit în direcţia dorită de el. Acestea nu sunt simple reflecţii izvorâte exclusiv din experienţa proprie, ci au caracterul unor opinii colective formulate în urma unei scrutări îndelungate şi a unei bogate însă tragice experienţe sociale. Comentariile sunt cu atât mai importante pentru realizarea narativă cu cât ele se formulează mai amplu sau mai lapidar, în funcţie de gravitatea abuzurilor expuse şi de implicarea naratorului. Acestea se concretizează în câteva cazuri în adevărate discuţii asupra evenimentelor consumate. Evident, unele dezvoltă mai apoi o întreagă teorie împotriva totalitarismului: *"Că satu' Fundătura era pus să fie şters di pi faţa pământului – asta li iara <sistematizarea> lor! Ne lua, ne ducea în blocuri în Podu şî casele ni le punea jos, la pământ! Am auzit eu pe la uniia că vroiau aşa să ne-nchidă în blocuri şi să ne ia dimineaţa în camioane, în remorci, să ne ducă la muncă şî sara sî ni-aducă-napoi. Robi! Ca pe robi să ne trateze! Eram robii lor, ai comuniştilor!... Doar dacă vroiau –aşa am auzât – ni şi-ncuieu acolo, în blocurile alè, ca să nu mai ieşim, să nu ne revoltăm!..."*

Trebuie să ţinem seama şi de o anumită tipologie a personajelor: *stupidul rău intenţionat* (de obicei, securistul sau activistul cu funcţie importantă), *turnătorul* (personaj mărunt, întotdeauna slab instruit, dar malefic, un fel de auxiliar al sistemului), *prostul parvenit politic* (şi el, o unealtă ce nu se suprapune de cele mai multe ori nici stupidului, dar nici turnătorului pentru că este cumva câte puţin din fiecare), *anchetatorul limitat* (pe care naratorul îl ridiculizeză, adresându-i cele mai caustice epitete şi cele mai reuşite replici). Vin apoi personajele ce aspiră la roluri pozitive: *activistul cumsecade* (indulgent şi echilibrat, cultivat sau cel puţin instruit, este mai curând înzestrat cu mult tact, decât convins de nevinovăţia celor pe care îi anchetează) şi *intelectualul* constrâns să abuzeze sau doar să colaboreze (acestuia, în virtutea studiilor şi a capacităţii intelectuale dovedite, povestitorul îi acordă circumstanţe atenuante socotindu-l tot un persecutat politic).

Din multe comentarii înţelegem că Gheorghe Adam judecă aspru acest sistem social: formulările ironice, încărcate de obidă abia înăbuşită sau de revoltă făţişă sunt izvorâte dintr-o înţelegere aspră, ţărănească a perfidiei metodelor. Acestea ascundeau, adesea inabil, intenţia de a distruge un întreg univers aşezat temeinic pe valori, ierarhii şi crezuri. Oarecum detaşat de întâmplări şi situaţii, Moş Gheorghe le priveşte după ce au trecut decenii, ca pe nişte înscenări prost regizate şi prost jucate: *"Asta o fost aşă, o-nscenare, o-ncercare de-nscenare da' nu le-o ieşât!... Dacă li işa, mă lua, mă ducea sâgur!... Făcèu şî de-aiestea! La mulţi le-or făcut! Ierau vicleni tari!...Făţarnici!..."*. Nu rareori din comentariile lui simţeam satisfacţia omului căruia i s-au împlinit profeţiile, chiar dacă ea este umbrită din nou de dezamăgirile postrevoluţionare: *"Pi urmă şî pe-acela l-o văzut ia, l-ontâlnit la Prefecturî, pi scărili celea-n Bacău, şî 'ce: <Tăt pe-aicea ti găsăsc?!>. (Parcî sî dusăsă anumi sî-l cauti! Da' o zâs şî ia aşă!) 'ce: <Nu ti-ai lăsat de-aiestea?! Ticăloşilor, ar' să vi sănfunde odatî!...>. Da' iel n-o răspuns, s-o uitat înt'-altă parti. Nu di ruşâni, cât aşă, c-atuncea tăt avieu ii o leacă di sâialî, cî nu ştieu încotro să-ndreaptă lucrurile...He-he-he! Da' acuma' or aflat ii şî nu li-i chiar rău tari!..."*.

El pătrunde admirabil esenţa duplicitară a comunismului ce se traducea în tehnici de învăluire, de travestire şi de corupere a pornirilor individuale. "A lămuri" pe cineva în acest fel i se pare povestitorului a-i anula voinţa, personalitatea chiar, a-l determina să devină altceva (nici măcar altcineva!). Epitetele "făţarnic", "viclean" nu apar întâmplător în aceste comentarii explicative; lor li se adaugă termeni mult mai duri: "găinărie", "tâlhărie", "ticăloşie", ce trasează ceva din hăţişurile "propagandei", ale "metodelor de convingere" şi de "aderare" la principiile comunismului. Acestea declanşează o stare de spirit: aceea de alertă permanentă, transformată treptat în nesiguranţă, spaimă şi apoi teroare. Poate acest din urmă termen dă măsura întreagă a ceea ce a fost sentimentul creat şi apoi speculat de comunism pentru a se instala şi impune. Spaima că dintr-o discuţie familială, dintr-o vorbă la întâmplare, dintr-un obiect găsit la o percheziţie de rutină se poate deschide o anchetă domina întreaga viaţă a satului în anii '50: *"Veniau şî noaptea, în puterea nopţii sî ne controlezî, că ieram socotiţ', noi chiaburii, duşmani ai poporului, ai socialismului şî cum mai zăcèu ii acolo!*

Or vinit o datî-n puterea nopţî şî m-or controlat sî vadî dacî ŋ-am armî. (Io avusăsăm, da' di vânătoari, şî o predasem, avèm şî dovadî...aşa!). Or vinit ş-or bubuit cu pumnii aşă în obloani şî ni-or sculat din somn sî ni controleze! <Deschideţ'!...Percheziţie!...> (Nu puteai sî ti opui cî ti şî lua!...)."

Sentimentul vinovăției comune a fost instituit cu o abilitate diabolică, astfel încât chiar şi o persoană echilibrată, onestă, dar neangajată politic în edificarea comunismului să devină *persona non grata*. Numai astfel erau posibile josnicele delațiuni, "turnătoriile" şi "găinăriile" care, dacă cel vizat nu răspundea prin "ataşament la cauza partidului", se transformau în hărțuire şi apoi într-un veritabil complot colectiv. Prestigiul de care Gheorghe Adam s-a bucurat în sat a zădărnicit acest plan. De aici, confruntările făţişe cu inconfundabilii reprezentanți ai ordinii: securiştii. În viziunea lui, dincolo de aceştia se afla Răul absolut, neconturat concret în personaje sau instituții, pentru că era mult prea puternic şi mult prea complex. Orice victorie asupra măruntelor "unelte" însemna o lovitură bine plasată sistemului, fie că era o replică, o dovadă a nevinovăției, fie că era refuzul unui dialog, egal, la prima vedere, cu o capitulare. Am observat în mai toate relatările povestitorului meu insistența de a pune față în față declarațiile, "lozincile" comuniste, cu intențiile ascunse şi apoi de a le dezvălui sensurile. Astfel se nasc ironii usturătoare formulate oarecum amuzat: *"Auziț', doamnă, cu <expertu'>, că ii nu ştièu io cred nici o carti ci cuprinde!..."*; *"N-avè partidu' bani nici di-o lampî cum să cadi!"*. Atunci când naratorul rememorează o înfrângere, comentariul este mai amar, încărcat de o revoltă neputincioasă şi târzie: *"Păi ni lăsa, doamnă, nu să gândèu ii cî ci faşi omu', cî cutari...Lor li trebuiè cote!..."*; *"Punèu, doamnă, punèu cote ca sî-ț' iè pelea, sî ti chinuie, sî dai tăt, sî ti-nscrii (că ii avèu aşa, normî, cum au pocăițî, să-şi aducă fraț' la adunari, adepți...aşa!)."*.

Iată cum, parcă ar vrea să spună Moş Gheorghe, îi tratau pe oameni cei care veniseră să le făgăduiască o lume mai bună!... Din nefericire, nimeni nu va putea şti cum relata el aceleaşi întâmplări în anii '70-'80. Desigur, lipsea unda de satisfacție şi abia întrezăritul optimism de azi, iar personajele nu se bucurau de aceeaşi lumină favorabilă ce le mai atenuează defectele. Ceea ce însă exista cu siguranță, conferind narațiunilor o existență efectivă, erau ceea ce am numit "formule memorabile" destinate să rezolve situațiile "pe muchie de cuțit".

Dincolo de o compoziția despre care am discutat deja, de elementele de stil prin care sunt evidențiate personaje şi situații, cred că el compune narativ o rememorare refuzată. Fie că anumite elemente cu valoare de lovitură de teatru n-au avut loc sau au fost mult mai dure, fie că unele amănunte au scăpat vigilenților apărători ai cauzei comunismului sau că scopul lor era numai acela de a intimida, nu şi de a suprima, acestea au în textura povestirilor un rol hotărâtor: să ilustreze un anumit tip de confruntare.

După părerea mea, naratorul încearcă, prin recompunerea în această manieră narativă a propriilor experiențe, pe de o parte să ilustreze încrederea absolută în dreptate şi adevăr ca valori universale, iar pe de altă parte, să demonstreze superioritatea spiritului asupra forței brutale. Aşadar, Moş Gheorghe nu numai că se autocaracterizează ca un personaj înzestrat cu raționalitate, cu stăpânire de sine şi tact, care ştie să plaseze replicile potrivite la momentele potrivite, ci conferă aceleaşi calități şi personajelor sale favorite, cele ce mai au reminiscențe ale descendeței din **oamini adivarați**.

LEAVES FROM THE ORAL HISTORY OF A VILLAGE FROM BACAU COUNTY (FROM GHEORGHE ADAM'S STORIES)

During the summer of 2000, I recorded in the village of Fundatura, the commune of Glavanesti, Bacau County, several records that constitute important segments of oral history. People wanted to speak, "to tell" (which means to relate, to confess) but not about very old times, but about others, "more recent" times: the war, the captivity, the *kulakisation*, the communist persecution. This is how I found out that men in the village were being hierarchically differentiated according to those experiences and – as I inferred – to telling stories abilities. Naturally, the history of the village was divided into that preceding the World War II and that after the war. Unbalanced as duration, unequal as intensity and fidelity of retention, the two slices of time seemed to refuse to mutually complete and they remained parallel: two ages of the same locality. I was noticing in amazement that my collocutors were able to imagine for each "era", if they continued undisturbed, an image of both their village and its life. A patriarchal one, descending from chronicles and ancient documents, and another one, apocalyptic sketched, where the values and feelings would have totally been tainted or destroyed.

The contemporary manuals of Ethnology write about the fieldwork as a pretext for an *a posteriori* reflexive anthropology, and about the fact that the preliminary choice of a writing style implies the choice of a certain type of field investigation, of a personal way of conducting fieldwork and hence the metaphorical saying: *the text is the fieldwork*. Therefore, in order to become a witness first you have to be convincing, to reveal all your thoughts, inner commentaries, fears and endeavors. As a result I gave up the structured interviews and especially the restraining questionnaires and I chose a method closer to a journalistic inquiry:

the recording of life testimonies, both of personal and heard from others narratives, connecting them only to the interviewed subject himself to the general theme of my fieldwork: the oral history of this village.

NOTE

[1] Devereux, Georges, **De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportament**, Paris, Flammarion, 1980, p.49.

[2] Copans, Jean , **L'enquête ethnologie de terrain**, Nathan, Paris, 1997, p.91-106.
[3] H.H. Stahl, **Tehnica mohografiei sociologice**, Bucureşti, Ed. Institutului Social Român, 1934, p.9.
[4] Copans, Jean, **op.cit.**, p.68.
[5] Georges Devereux, **op.cit.**, p.57
[6] Robinson, John A., *Personal Narratives Reconsidered* in **Journal of American Folklore**, vol.94, no. 371, 1981, p.61.
[7] Aniţa Nandriş-Cudla, **20 de ani în Siberia. Destin Bucovinean**, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1991.
*** **Povestea Elisabetei Rizea din Nucşoara urmată de mărturia lui Cornel Drăgoi** – culese şi editate de Irina Nicolau şi Theodor Niţu, cu o prefaţă de Gabirel Liiceanu, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1993.
Vultur, Smaranda, **Istorie trăită, istorie povestită (Deportarea în Bărăgan, 1951-1956),** Timişoara, Amarcord, 1997.
Vultur, Smaranda (coord.), **Lumi în destine. Memoria generaţiilor de început de secol în Banat**, Bucureşti, Editura Nemira, 2000.
[8] Nicolae Constantinescu, *Implicatii teoretice in delimitarea categoriilor narative contemporane* în **Memoriile Sectiei de Filologie, Literatura si Arta**, seria IV, tom. X, 1988, Editura Academiei, Bucuresti, 1990, p.101.
[9] T. van Dijk, "Action, Action Description, and Narrative", **New Literary History**, 6 (1975), p. 273-294, apud John A. Robinson, Personal Narratives Reconsidered, **Journal of American Folklore**, vol.94, nr. 371, 1981, p.61.
[10] cf. J.A. Robinson, **op.cit.**, p. 63.

MECANISME MENTALE DE CONSTRUCȚIE A BASMULUI

Nora Vasilescu

Psihologia a fost multă vreme tributară paradigmelor empirice, acceptând o realitate unică şi universală. Conform acestui model, organismul este esențialmente pasiv, raspunzând numai la stimuli exteriori în care sensul lucrurilor este obiectiv cuprins. Astfel mintea umană este văzută ca un receptor pasiv al acestor stimuli exteriori care o determină aproape în exclusivitate.

Simplicitatea rigidă a acestei viziuni a intrat în ultimii cincizeci de ani într-o profundă criză a explicațiilor. Acest fenomen a apărut concomitent cu o convergență interdiciplinară (printre altele a doua cibernetică, epistemologia evolutionară, termodinamica ireversibilă, ştiința cognitivă, neuroştiința şi neodarwinismul) care a oferit o perspectivă complet diferită: aceea a ştiințelor complexității.

Astfel Margaret Mead[1] şi Gregory Bateson, celebrul cuplu de antropologi, odată întorşi din cercetarea populațiilor din insulele Bali, inițiază şi mai pe urmă organizează conferințele Macy (1947-1953) care, prin reunirea a grupuri de antropologi, fie cu pregătire sociologică, fie psihologică, matematicieni, biologi, medici şi electronişti, duce la construcții teoretice pe care astăzi le numim "cibernetică, ştiințe cognitive, rețele neurale". Concepte care astăzi ni se par fireşti au luat atunci naştere cum ar fi însuşi termenul de "feedback", folosit pentru întâia oară de către Lawrence Kubie (neurolog), sau prima mențiune a termenului "cibernetică" în lucrarea prezentată de către Arthur Rosenblueth, Norbert Wiener şi Julian Bigelow "Comportament, scop şi teleologie"[2] şi chiar conceptele legate de "pattern" cultural promovate de către Margaret Mead.

Dintre cele mai importante contribuții ale ştiințelor complexității (sau ale *sistemelor generale*, cum li s-a mai spus) se pot număra: respingerea raționalismului obiectiv, a reprezentării în cadrul ştiinței cognitive, auto-referențialitatea adaptării şi cunoaşterii, accentul pus pe limbaj în construirea experienței umane şi înglobarea cunoaşterii în ființa văzută ca un tot, poziții contrare dualismului tradițional dintre minte şi creier văzute drept diferite în trecut.

Humberto Maturana[3] este primul biolog care a afirmat cunoaşterea drept un fenomen biologic care poate fi studiat şi cunoscut ca atare. De aici o primă concluzie este aceea că viața însăşi trebuie înțeleasă ca un proces de cunoaştere servind organismului pentru adaptare şi supraviețuire. H. Maturana este astfel autorul unui sistem explicativ al vieții şi al experienței. Ontologic fiindcă priveşte experiența umană dintr-un punct de vedere situat în interior.

De pe această poziție, viața şi mintea sunt auto-organizaționale, sisteme determinate de propria structură, autopoietice (în sensul în care organismele vii se auto-creează în permanență) şi auto-referențial, cu alte cuvinte circular (închis).

O altă contribuție a ştiințelor complexității care ne poate interesa în cel mai înalt grad este teoria limbajului. Moştenitori ai teoriilor pragmatismului, dar aducându-le dezvoltări importante, reprezentanții acestor grupări consideră limbajul ca parte a istoriei evolutive a ființelor umane. Oamenii sunt primele şi singurele ființe care prezintă particularitatea de a trăi – într-un flux constant şi neîntrerupt – o simultană dublă dimensiune a experienței: cea imediată (emoții), care apare la toate animalele şi conform căreia ceva ni se întâmplă pur şi simplu, şi o a doua, care se petrece numai pentru oameni, care este explicația ce are loc numai în formă lingvistică şi care ne permite să înțelegem sensul celor petrecute.

Numai prin limbaj ființele umane pot să-şi explice experiența şi s-o asimileze practicii vieții curente. Înțelegerea este inseparabilă de experiența umană şi toată reordonarea cognitivă se face în funcție de premisele date de această experiență tradusă în limbaj, coroborată cu emoțiie furnizate de către experiența imediată.

Astfel traducerea în limbaj este operația fundamentală care leagă emoțiile de cunoaştere. Această propoziție este contrară punctului de vedere clasic care statutează limbajul ca pe un simplu mecanism de transmisie de informație de la un individ la altul.

Aceste idei permit dezvoltarea a ceea ce a fost numit conceptul de gândire narativă în construcția experienței umane. Experiența umană având loc în spațiul relațional al conversației, aceasta înseamnă că, chiar dacă din punct de vedere biologic suntem homo sapiens sapiens, condiția noastră umană se manifestă în forma noastră de a ne relaționa unul cu celălalt şi cu lumea prin conversația noastră zilnică, sau, mai bine spus, prin comportamentul nostru lingvistic care, pentru a se manifesta, nu are drept necesitate prezența unui interlocutor.

In consecinţă o cultură poate fi văzută drept o reţea de conversaţii, iar schimbul cultural are loc când se produce o modificare a conversaţiilor din reţea, o schimbare care apare, se susţine şi se perpetuează în emoţionalul membrilor comunităţii.

In acest context basmul fantastic are o istorie privilegiată ca naraţiune cu structură închisă, bazată pe o gramatică construită din funcţii fixe, cu o topică determinată de reguli în urma cercetărilor structuraliste astăzi stăpânite teoretic, o naraţiune care se concretizează în contexte determinate şi al cărei public, fie că este vorba de tineri, fie că este vorba, prin deplasarea rolului speciei, de copii, se află în plină perioadă de formare, o naraţiune, în fine, căreia în trecut i s-au atribuit puteri magice, fie propiţiatorii, fie defensive.

Intrebarea pe care ne-o punem în acest context este ce şi cum primeşte acest grup de ascultători care, la un numit moment al vieţii sale, primeşte (şi cere să primească) un acelaşi grup de actualizări ale gramaticii basmului. In încercarea de a urmări fenomenul, am luat în considerare cercetările de teren publicate de Pamfil Bilţiu[4] şi anume repertoriul a doi povestitori activi simultan în Urmeniş, zona Codru, Satu Mare între anii 1978 şi 1980: Bancoş Gheorghe, 60 cu trei basme înregistrate[5] şi Zah Maria, cu şapte basme[6] înregistrate în această perioadă. Bancoş Gheorghe este şi un povestitor de istorii moralizatoare (Bilţiu, p. 252, 258), iar Zah Maria are în repertoriu şi snoave (Bilţiu p. 364) şi povestiri fantastice (Bilţiu p. 427). In ceea ce o priveşte pe Maria Zah folcloristul ne spune ca întregul ei repertoriu se poate găsi in antologia cercetată, nu se precizează acelaşi lucru şi despre Bancoş Gheorghe, prin urmare credem că repertoriul acestuia a fost supus unei selecţii precum ne spune folcloristul "am reţinut piesele bine realizate artistic".

In acelaşi timp în localitate se mai înregistrează şi alţi povestitori de naraţiuni moralizatoare (v. Bilţiu p. 225).

Zona dealtfel pare fi bogată în diverse specii folclorice pe care, chiar dacă nu la gradul de arhaism al unor spaţii cum e zona Pădurenilor sau Tara Oaşului, le-a păstrat şi multe încă sunt vii şi active.[7]

Basmele înregistrate de la cei doi povestitori sunt pluriepisodice, cu naraţiune amplă, cu personaje multe, un număr apreciabil de adjuvanţi, dar şi cu particularităţi de vorbire moderne adesea ieşite din comun (Făt frumos rămâne"consternat", sau îşi "calmează" tatăl), cu omisiuni şi amnezii rezultate dintr-o dorinţă de bogăţie care-şi depăşeşte uneori naratorul (calul năzdrăvan este obţinut cu greu de la tată, de un exemplu, dar este uitat în pădure, iar restul epicii se bazează pe un alt adjuvant) sau chiar cu oboseli care fac povestitorul să "expedieze" câte-un episod, mai cu seamă la finalul basmelor de întindere mare.

Formulele iniţiale, finale şi mediane sunt totdeauna prezente, ba, unele chiar de un insolit comic "A fost odată un împărat de ţară,/Că n-a avut cină de-o seară/De dulce nici să-mbuce,/De post hăpt n-a fost" . Dintre formulele mediane o categorie aparte o fac acelea care sunt puternic legate de motivul dezvoltat în partea corespunzătoare a basmului, cum ar fi de exemplu formulele magice folosite pentru a pune în funcţiune obiectele năzdrăvane. "Ia opreşte-mi-te din joc/Că minţile au venit la loc" i se spune cârjei care pedepseşte naşul necinstit. Formulele finale nu doar marchează încheierea naraţiunii, dar, câteodată, le putem surprinde făcând explicită trecerea dintre istoria fantastică şi cea fabuloasă a însăşi comunităţii: "Mie mi-or pus de mâncare într-un hârb şi mi-a pus un ciont şi-o lingură de zamă. Si-a venit pe-acolo un om. Era Griga care tot zicea:

- Dă-mi şi mie un pic. Dă-mi şi mie un pic. Eu pleo! cu ciontul în el. L-am lovit pe Griga. A rămas şchiop. De atunci Griga este tot şchiop."

Insă, în afară de aceste aluzii, nici Maria Zah, nici Gheorghe Brancoş nu au în repertoriul de basm fantastic trimiteri la realitatea propriei comunităţi. Nici măcar nu predomină în vreun fel ideea de sărăcie. Spre deosebire de alţi povestitori, unii chiar din zone apropiate, imagistica nu se schimbă în interiorul naraţiunii, palatul nu devine bloc (v. aceeaşi culegere, basmele lui Linca Teodor), nici nu se zboară precum avionul etc., chiar dacă elemente moderne lingvistice sunt frecvente, mai ales la Maria Zah.

Sărăcia nu este un leit motif chiar dacă în povestea lui *Vasilică cel sărac* (fals basm, de fapt este vorba de o snoavă clasificată eronat) eroul este sărac. Proporţia dintre eroii care pleacă de acasă din motive de sărăcie şi cei care pleacă din cauza unor alte prejudicieri sau lipse este în favoarea bogaţilor.

La o privire mai atentă vedem că cele zece basme luate în considerare sunt într-adevăr pluriepisodice (şapte din zece), dar că majoritatea au numai câte două mişcări (*Bătrânul împărat şi păsările dragostei* este singurul care are trei mişcari, dar rezolvate în aşa fel încât mai degrabă valorează drept încercări la care e supus eroul. *Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat* porneşte într-adevăr cu o prejudiciere – eroul greşeşte scoţându-şi surorile din palatul părintesc şi acestea sunt furate de zmei – pe care nu am luat-o în calcul, dar aceasta pentru că şi naratorul uită de ea nemairezolvând-o nicicând). De cele mai multe ori una dintre ele este expediată în câteva propoziţii, iar, când avem de-a face cu două mişcări propriu-zise, acestea sunt simplu concatenate ca în *Povestea celor doi fii de împărat orfani* unde ni se spune mai întâi povestea

fetei, iar, pe urmă, fără vreo legătură, aceea a băiatului. Nu o dată se întâmplă ca mişcarea a doua să funcţioneze extrem de fragil ca în *Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat* unde este generată de un "domnişor" care încearcă să-l piardă pe erou determinându-l pe împărat să-i ceară lucruri imposibile, dar ... încercările nu sunt chiar atât de imposibile: să împuşte trei vulturi. Însă cel mai adesea, această mişcare se confundă cu încercările grele, cu toate că structura ei este păstrată, cum se întâmplă în *Bătrânul împărat şi păsările dragostei*, unde, prin neascultarea adjuvantului, eroul ajunge să remedieze două lipse, iar adjuvantul însuşi să-l învie pe erou fără vreo explicaţie cu cu "trei smicele de sânjer".

Ca mai sus putem vedea nenumărate obiecte năzdrăvane nejustificate epic. In *Puterile împăratului* ,prejudiciatorul, un împărat nediferenţiat, provocându-şi duşmanul la luptă, îl face şi pe acesta şi armata sa stane de piatră cu o batistă despre care în restul povestirii nu mai ajungem a şti nimic. *Vasilică cel sărac* ne prezintă un erou a cărui pungă, scaun şi măr sunt în mod clar năzdrăvane, dar fără ca acestea să se fi legat de vreo întâmplare anterioară a basmului, iar eroul ne este prezentat drept un om oarecare.

Pe de altă parte adjuvanţii abundă în, dar tratarea lor este de cele mai multe ori sumară, iar rolul lor este fie "expediat" fie, frecvent, încurcat. In *Puterile Impăratului* Câine-Porc cere ajutorul Imparatului Zmeilor, care nu apare ca personaj niciodată, dealtfel el menţionează un tată ce l-ar însoţi, dar care nu apare nici el. Tot în *Puterile împăratului* episodul clasic cu carnea care nu ajunge pe drum e încheiat surprinzător prin moartea pajerei, care, lăsată să bea din Tăul de lapte, bea până crapă. In *Mazăre-Vasalică*, pajera care îl scoate pe erou de pe Tărâmul celălalt în schimbul cărnii celor 3 zmei (nu-i salvează puii) laudă carnea de la urmă. Drept urmare eroul zice "ţi se pare" şi naratoarea trece mai departe. Fiul *Bătrânului împărat şi păsările dragostei* este sfătuit să obţină calul din tinereţe (cât un iepure de mic) al tatălui, dar calul apoi e uitat în pădure – restul aventurilor e dus la bun sfârşit cu ajutorul vulpii şi la sfatul babei. In acelaşi basm Cosânzeana îl blestemă: ""fi-u-ai tu izvor de miere-n codrii pustii, unde nici păsările cerului nu umblă!" , dar, la fel de nejustificat epic, îl poate blestema numai din faţă. Eroul din *Povestea celor doi fii de împărat orfani* este îngurgitat şi regurgitat de către o iapă, dar fără vreo motivaţie. Dealtfel aici apar pesonaje lipsite total de rol în povestire: Cujmă Albă de la Răsărit, sora fetei care îi aminteşte că poate să îl împace pe Lupul de Fier cu nevasta sa prin simplu fapt ca ea este Pasărea Dragostelor, moşul cu sacul de somn, dar mai pe urmă cu sacul de grijă, inutilă în economia basmului, dat fiind că zmeii îngrijaţi sau nu, oricum sunt ucişi de lup.

Insăşi epica fundamentală a basmelor este, nu o dată, confuză. *In Puterile Impăratului*, lupta dintre erou şi Câine-Porc e cel puţin hilară. Cei doi se despart cuminţi seara ducându-se să se odihnească, iar încheierea este, să spunem, insolită: eroul se preface în doctor, îl vindecă pe împăratul prejudiciator dându-i o pană a puiului din Câine-Porc şi, după ce împăratul desface vraja de pe tatăl lui, abia atunci îl omoară.

Fata de om bogat care încurcă scrisorile între împărat şi familie în *Fraţii blestemaţi de mama lor* nu-şi ia nici o precauţie logică, fiind evidet că la un moment dat conţinutul acestor scrisori se va confrunta cu realitatea.

Bărbăciucă-Măciucă, varianta de Statu Palmă Barbă Cot din *Mazăre-Vasalică* este şi el, şi mama sa, pradă uşoară eroului care îi ucide fără luptă şi fără şiretlic.Tot aici, după recuperarea celor trei surori, de nu se ştie unde apare... soţia eroului, şi încă însărcinată.

Eroul din *Bătrânul împărat şi păsările dragostei* nu urmează niciodată sfatul vulpei adjuvant astfel încât e de fiecare dată prins şi trimis într-o nouă căutare; izbuteşte în cele din urmă numai fiindcă vulpea găseşte mijlocul de a-l sili să-i asculte sfatul.

Baba ucigaşă, posesoarea gardului cu pari decoraţi cu capete, îi dă eroului păsările şi nici nu încearcă să-l omoare precum preziseseră propriile ei fete. Cei doi fraţi vinovaţi de orbirea mezinului sunt iertaţi fără explicaţie, iar împăratul – care dăduse ordinul - se bucură când aude şi basmul se încheie cu trei nunţi.

Impăratul din *Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat* îl face pe erou, după însurătoarea cu prinţesa mezină, găinarul curţii, dar fără motivaţie (era fecior de împărat şi el şi era şi bogat datorită ceasului). In *Naşul necinstit,* după primul furt, ţiganul e conştient că naşul e hoţul, i se plânge lui Dumnezeu de asta. Cu toate acestea se duce şi a doua oară cu noul dar primit.

Pentru ca *Povestea lui Vasilică* servitorul să poată fi pusă în mişcare eroului îi mor ambii socri şi nevasta nemotivat, în plus rudele îl dau în judecată şi îi iau toată averea la fel de nejustificat. In aceeaşi poveste, Lupei-câine (eroul metamorfozat de a doua nevastă şi de amantul ei) ucide toata haia de câini, pe urmă lupii şi în cele din urmă zmeii, dar nu a putut ataca pe cel ce-i furase nevasta. Ulterior el salvează o fată de împărat, dar episodul nu are nici o semnificaţie, el plecând înapoi la nevasta cea rea care urma să-l transforme în porumbel. Aşa metamorfozat îi este îngăduit să stea într-un măr care, în urma niciunui fapt ponmenit în naraţiune, face mere de aur care se coc în şapte ani.

Cei doi fii (în realitate nepoţi) de împărat orfani pleacă în lume fiindcă "nu ştiu să lucreze pământul", iar finalul e complet confuz: apare din neant o a doua pasăre care ar fi născut un copil în pădure care nu e clar cu cine s-ar fi căsătorit, oricum povestitorul trage concluzia că totul se termină cu trei nunţi.

Inventivitatea combinatorică a motivelor este foarte redusă. Toate basmele sunt variante cu circulaţie foarte mare, iar două par să aibe influenţe livreşti (*Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat* nu e altul decât o ipostază a lui Aladdin, iar *Fraţii blestemaţi de mama lor* par să fie lebedele anderseniene, ambele basme combinate fiind cu motive de circulaţie locală). Singurele particularităţi de îmbinare a funcţiilor şi a motivelor sunt omisiunile în care putem ghici fragmentele de intrigă lăsate la o parte de către povestitor.

Creativitatea naratorilor în ambele cazuri se manifestă numai la nivel lingvistic superficial. După cântecul păsărilor dragostei, de pildă, împăratul "a prins atunci a umbla întruna de la uşă până la masă, cum umblă un prunc mic de şepte ani". Moşul care-l găzduia pe *Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat,* văzând bogăţia revărsată de ceas, exclamă: "Bine-i mort, când ajungi în rai", crezându-se trecut pe lumea cealaltă. Gheorghe Brancoş face un final deosebit de comic *Naşului necinstit* prin aceea că ţiganul aplică cârja corectoare şi pe umerii propriilor copii, iar Vasilică servitorul "tăcea ca porcul în cucuruz" pe când îşi petrecea noaptea pe mormântul primei neveste prefăcute în strigoi.

Vedem, deci, doi povestitori simultan activi în comunitatea lor, dar care nu îndeplinesc calităţile la care ne aşteptăm după lecturile de specialitate care privesc această specie de naratori. Specia fiind în declin, aceasta ar putea poate oferi o explicaţie, dar poate că putem judeca lucrurile tocmai dimpotrivă şi să folosim exemplul studiat ca pe un fel de reducere la absurd.

Dată fiind audienţa în descreştere a speciei basm fantastic, numai povestitorii cu real har ar trebui să subziste, cel puţin atâta vreme cât vorbim despre performanţa vie şi nu despre un repertoriu pasiv. Cu toate acestea atât Gheorghe Brancoş, cât şi Maria Zah în 1980, adică nu de mult, îşi istoriseau povestirile cu deplin succes în micul lor grup social, iar naraţiunile despre care vorbim erau cerute de un anume public.

Calitatea sacră a basmului poate fi discutată din perspectivă istorică, în nici un caz în actualitate, cu alte cuvinte nici condiţia de naraţiune sacră nu ne poate oferi o explicaţie suficientă a faptului, deşi e posibil ca, în condiţiile în care grupul este informat pe diverse căi asupra valorii păstrării tradiţiei, acesta să-i confere naraţiunii un rol aparte în viaţa comunităţii.

Avem atunci de a face cu două laturi ale problemei: mecanismele de construcţie a acestui tip de naraţiune precum şi mecanismele de receptare a performanţei de către publicul său.

Declanşarea povestitului - spre deosebire de alte specii basmul este construit la cerere se petrece doar în situaţia în care avem de-a face cu un povestitor recunoscut de către societate şi, implicit, de către sine însuşi, cu toate că receptorii săi sunt cu toţii depozitarii pasivi ai aceleiaşi gramatici generative de naraţiuni fantastice.

Spre deosebire, spuneam, fiindcă nu este declanşat de o analogie, cum este cazul legendelor şi nici de un context sacralizat, cum ar fi cazul colindelor. Asemănarea cea mai mare este cu situaţia cântecului epic, numai că povestitorul nu are gradul de specializare recunoscută social, al lăutarului şi nici statutul său.

Construcţia materialului presupune pe de o parte urmarea structurilor cunoscute, iar pe de altă parte eliberarea creativităţii în plan stilistic. Limbajul, drept urmare, îi aparţine povestitorului şi de asemenea combinatorica motivelor.

Se constată deasemenea că, spre deosebire de limbaj, povestitorii nu generează structuri complet noi, pe care să nu le mai fi auzit vreodată înainte. Dacă ar fi aşa un catalog de motive precum Aarne-Thompson nu ar fi posibil. Naratorul îşi manifestă creativitatea într-un registru foarte restrâns, în cadrul motivului general pe care cândva l-a auzit. Cel mult el îşi permite să concateneze sau să împletească două sau mai multe motive auzite anterior.

In afară de amintirea propriu-zisă atunci, povestitorul se serveşte şi de caracteristica analogică a memoriei sale care îl poartă în timpul povestirii de la un moment în existenţa sa la altul, actul povestitului fiind atunci şi rezultatul unor amintiri în secvenţă.

Construcţia propriu-zisă: este marcată emoţional de situaţia socială în care un povestitor este pus de către grup, situaţie faţă de care acesta, fie că se pretinde autor al basmelor sale, fie că menţionează unde a auzit mai întâi basmul, încearcă un sentiment profund de satisfacţie.

In cazul în care – sub presiunea scalei de valori moderne – el se consideră autorul naraţiunii, el încearcă un sentiment asemănător celui autorului cult, de satisfacţie, preocupare şi mândrie faţă de creaţia sa. In cazul în care se consideră numai transmiţătorul tradiţiei, satisfacţia sa este întoarsă înspre rolul său faţă de

grup şi de identitatea sa culturală, sentiment dublat de emoţia contextului în care a auzit cândva naraţiunea, context care este activat dimpreună cu structura aleasă.

In oricare din cazuri el este pus – conştient sau nu – în situaţia de a opera o combinatorică de mare complexitate, care deseori nu o reuşeşte perfect. In acest fel putem urmări în basmele înregistrate pe teren: amnezii, structuri cu piese lipsă şi recuperate ulterior, elipse sau structuri începute şi neduse până la capăt.

La un nivel mai mare de adâncime se pot constata elemente care atrag prin prezenţa lor alte elemente printr-o legătură la nivel mental indestructibilă. Un bun exemplu ar fi basmul în care Măzăran îşi eliberează surorile de zmeu, dar, cum povestitorul nu poate desface plecarea eroului neînsurat de acasă de întoarcerea lui întovărăşit de soţie, cu toate că nu a prezentat nici o construcţie din care soţia să fie obţinută, adaugă personajul printre surori ca şi cum ar fi fost firesc să se afle acolo pentru a putea încheia basmul.

La acelaşi nivel putem identifica intersecţii parazite de pattern-uri de memorie activate, cum este cazul în care calul din tinereţea tatălui este recuperat, dar cum, în structura curentă el nu va avea nici un rol, va fi uitat în scurtă vreme într-o pădure de unde nimeni nu-l va mai recupera. Fenomenul este limpede: povestitorul a recuperat din memorie două scheme de basm, una bazată pe adjuvantul *cal*, iar cealaltă pe adjuvantul *vulpe;* cum schema completă era aceea în care prezenţa vulpii era necesară, se debarasează printr-o amnezie de fragmentul deja relatat din celălalt basm.

In acest fel se explică şi faptul că cei mai buni povestitori s-a constatat că nu sunt cei mai bătrâni, ci inşi de 50-60 de ani. Mecanismul recuperării datelor din memorie şi selectarea rapidă (în ritmul povestitului) a elementelor utile structurii construite aici şi acum sunt strict necesare construirii unei naraţiuni coerente.

Cu toate acestea, de partea receptorului înregistrăm o toleranţă ridicată la erorile de construcţie epică. Acolo unde acelaşi receptor ar fi protestat vehement, cum ar fi în cazul colindelor, al textelor sacre în general, el se arată perfect culant faţă de narator.

In timp ce i se povesteşte, receptorul pe de o parte recuperează şi el din memorie elementele structurale care i se prezintă, pe de o alta, el operează o construcţie înainte a basmului, elementul surpriză rămânând pentru el calea pe care o alege povestitorul pentru a deplasa firul epic în continuare. Jocul acesta mental produce plăcere indiferent dacă el sesizează ruperi în naraţiunea care i se prezintă sau nu.

Ocaziile povestitului fiind ocazii de odihnă, activitatea de recuperare şi combinatorica basmului par să producă o plăcere asemănătoare jocurilor, în special a jocurilor de strategie, unde ordinea elementelor şi armonizarea lor sunt producătoarele sentimentelor plăcute, mai mult decât corectitudinea acestora şi chiar mai mult decât ideea de suspans.

Nu orice abateri însă pot fi tolerate, regulile de bază ale combinatoricii rămân în vigoare, iar, dacă un povestitor vrea să-şi păstreze statutul, el nu le poate neglija. In această direcţie povestitorul funcţionează ca ceea ce în cibernetică s-ar numi un *sistem expert*, cu alte cuvinte el recuperează din memorie progresiv ceea ce ţine de modul de construcţie a unui basm. Recuperarea are loc permanent cu erori, erori pe care el le compară cu o structură ideală, ori mai simplu cu un set de reguli negative (de tipul, daca eroul pleacă de acasă neînsurat el nu poate să nu se întoarcă însurat) şi, conform rezultatului comparaţiei, corectează permanent eroarea în chestiune.

In fine, chiar dacă valorile respectate şi evidenţiate în basm sunt bun comun, resublinierea lor povestitorului îi produce senzaţia că se situează în postura unui profet al unor bunuri morale colective, iar receptorului pe aceea de mulţumire considerându-se membrul unui grup care le respectă încă o dată prin reafirmarea lor.

Un rol fundamental credem însă că îl are în această interacţiune povestitor/grup calitatea povestirii (indiferent dacă estetic este bine realizată sau nu) de a prezenta o realitate perfect echilibrată, o realitate în care fiecare eveniment îşi are contrapartida într-o relaţie de unu la unu. Chiar dacă avem de-a face cu o societate care îşi exprimă credinţa în adevărul celor povestite, chiar dacă avem de-a face cu un grup care ascultă/povesteşte doar pentru divertisment, simpla prezenţă a structurii care constrânge realitatea la o curgere complexă, dar perfect ordonată serveşte la echilibrul general psihic al grupului. In această situaţie se poate spune că, în cazul fasmului fantastic, spre deosebire de majoritatea celorlalte tipuri de naraţiune, realitatea prezentată de povestitor este "făcută" pentru structura care trebuie să se manifeste pentru a satisface o necesitate a grupului, în vreme ce în celelalte tipuri de povestiri realitatea este cea căreia i se ataşează structura.

Cu alte cuvinte, basmul are aprioric un sens general pe baza căruia se realizează o combinatorică, în timp ce naraţiunea în general este o secvenţă de evenimente ale unei realităţi oarecare cărora povestitorul încearcă, prin actul povestitului să le dea o structură şi simultan un sens.

Psychology has been tributary for a long time to the empirical paradigms accepting an unique and universal reality. According to this model, the organism is essentialy passive, responding only to external stimuli in which the sense of things is objectively included. This is how the human brains is seen as a passive receiver of these external stimuli which determine it almost entirely.

Consequently a culture can be seen as a conversational network, and the cultural exchange takes place when a there is a change of conversations in the network, a change that appears, sustains and perpetuates itself in the community members' emotions.

In this context the fantastic fairy tale has a privileged history as a narration with a closed structure, based on a grammar built on fixed functions, with a topic determined by rules as result of the structuralist researches nowadays theoretically managed, a narration which materializes in determined contexts and whose audience, either youth, or, by moving the role of the specie, children, is in full process of formation, a narration to which magic powers were attributed.

The question we have to ask in this context is what ad how does this group of listeners receives, who at a certain moment of their existence, receives the same group of up-dates of the fairy tale's grammar. In our attempt to analyze the phenomenon, we took into consideration the fieldwork research published y Pamfil Biltiu, namely the repertoire of two active story tellers from Urmenis, Satu Mare county.

NOTE

1.Conversation between Stewart Brand, Gregory Bateson and Margaret Mead, in CoEvolutionary Quarterly, June 1976, issue no. 10, pp. 32-44

2. Rosenblueth, Arthuro, Norbert Wiener, and Julian Bigelow. Behavior, Purpose and Teleology, in Philosophy of Science, vol. 10, 1942, 18

3. Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela, Robert Paolucci (Translator), Biological Theory of Knowing. Shambhala Pubns, 1992

4. Pamfil Bilţiu, *Făt-frumos cel Inţelept. O sută de basme, legende, snoave şi poveşti din Maramureş.* Editura Gutinul, baia Mare, 1994

5. Este vorba de Povestea celor doi fii de împărat orfani, p. 88, tip 403 (Pamfil Bilţiu urmează clasificarea Corneliu Bărbulescu, Catalogul tipologic al basmului poporan românesc, manuscris în Biblioteca Institutlui de etnografie şi folclor "Constantin Brăiloiu" Bucureşti, lucrare în comformitate cu clasificare internaţională Aarne-Thompson), Povestea lui Vasilică servitorul, p. 168, tip 560 + 449 şi Naşul necinstit, p. 182, tip 563

6. Puterile împăratului, p. 40, tip 302, Vasilică cel sărac, p. 74, tip 330+471A, Fraţii blestemaţi de mama lor, p. 103, tip 451, Mazăre-Vasalică, p. 67, tip 327B+301+301B, Bătrânul împărat şi păsările dragostei, p. 135, tip 550, Impăratul şi păsările dragostei, p. 135, tip 550, Feciorul de împărat cel cu ceasul fermecat p. 176, tip 560 D

7. v. şi Dumitru Pop, Folclor din Zona Codrului. Baia Mare, 1978

NOI ȘI CELĂLALT: MULTICULTURALISM, FUNDAMENTALISM CULTURAL, NAȚIONALISM ȘI TRADIȚIE CA FORME DE CONSTRUIRE A NOII EUROPE

Mihai Fifor

"The uniqueness of European culture, which emerges from the history of the diversity of regional and national cultures, constitutes the basic prerequisite for European union."
Commission of the European Communities

Deși poate usor pretențios, titlul demersului nostru vine să delimiteze, în fapt, o realitate din ce în ce mai evidentă conținută în tensiunea generată de existența a cel puțin două sub-spații culturale distincte și a politicilor culturale ce le însoțesc într-o zonă numită cu emfază, uneori, *Noua Europă*. Căci reconcilierea vest/est, clișeu intens vehiculat, pare să fi înghețat în discursul a diverse medii politice, în vreme ce, în paralel se dezvoltă un nou tip de retorică politică dublu-articulată - exclusivistă/integratoare - menită, parcă, să accentueze o fractură parcă și mai evidentă decât până la începutul anilor 90 între două tipuri de societăți și cu atât mai periculoasă cu cât ea nu este acceptată ca atare din varii motive.

Demersul nostru își propune să analizeze din perspectiva antropologiei sociale și culturale modul în care *fenomenul de deteritorializare*, generat de mai largul proces al globalizării, conduce la apariția unui tip de discurs antagonic și, mai ales, modul în care acest tip de discurs determină și alimentează crize ale sistemului social, reflectate în formele de manifestare ale comunităților, urbane sau rurale, aparținând fostului bloc comunist. Din această perspectivă trebuie spus că orice comunitate *răspunde* la factorii de presiune sociali, politici, culturali, economici etc., prin modificarea, în timp, a structurilor sociale și a mentalului individual sau colectiv. Problema ultimilor ani rezidă însă în decalajul dintre *accelerarea istoriei* și posibilitățile limitate ale agentului social de a se adapta la ritmul schimbării. Toate acestea conduc la apariția unui tip de "univers fragil și incert în cadrul caruia creșterea proliferantă a transnaționalităților nu a provocat încă răspunsuri colective ordonate și liniștitoare[1]". O astfel de evoluție extrem de rapidă impune modificarea paradigmei cercetării antropologice pentru zona ex-comunistă în sensul acceptării și înțelegerii ideii de *comunitate-conectată* la sistemul globalizant-integrator al spațiului *de dincolo*, care își impune modele culturale și a cărui dinamică forțează schimbări structurale de profunzime la nivelul grupului social. Dar să revenim.

Convulsiile sociale din ultimii anii, conflictele geopolitice, exacerbarea fenomenului terorist, pe de-o parte, și retorica european-comunitară, pe de altă parte, centrată pe noțiuni ca multiculturalism, supra-national, integrare, liberalism cultural bazat pe diferențe culturale, delimitează eforturile de construire a unui nou *hiper-spațiu* în contextul unei lumi globalizate, post-industriale. Definită de unii specialiști ca un superstat, Comunitatea Europeană era aproape compatibilă, ca formă de organizare, până prin anii `80, cu un stat-națiune, iar Tratatul de la Maastricht din decembrie 1991, care declară controlul comunitar virtual asupra tuturor zonelor politice, întărește această teorie. De unde și ipoteza că statul-națiune se află în declin în Europa sfârșitului de mileniu, în favoarea unei Comunități supranationale și multiculturale. Acest proces este însă extrem de anevoios cu atât mai mult cu cât tendința evidentă este aceea de lărgire a granițelor CE, pentru cuprinderea și a statelor aparținând fostului bloc comunist. Totodată, ca și discursul politic amintit mai sus, acest proces este, la rândul său, unul dublu-articulat: pe măsură ce granițele intra-comunitare tind să dispară, cele extra-comunitare devin tot mai bine delimitate prin impunerea unor măsuri de protecție dintre cele mai severe. Scopul declarat este reducerea drastică a fenomenului migraționist dinspre exteriorul spațiului comunitar în ideea protejării identității culturale a statelor-națiune care alcătuiesc Uniunea Europeană. Acest lucru este evident resimtit cel mai bine tocmai de acele state care nu au fost cuprinse în procesul de aderare rezultatul fiind apariția unei tensiuni atât la nivelul individului "european" cât și a celui "non-european". De unde dezvoltarea a două tipuri de discursuri, de-o parte și de alta a frontierei: în interior, o *retorică a excluderii* individului extra-comunitar, în exterior, o *retorică nationalistă*, exacerbând ideea statului-natiune. Două tipuri de discurs, aparent diferite, căci, în fond, ideea pe care sunt ele construite este

aproximativ aceeași: prezervarea spațiului cultural. Ce diferă este scara la care se produce fenomenul. În interiorul zonei comunitare discursul este orientat împotriva *străinului*, perceput ca eminamente *diferit* și prin urmare *periculos și nociv*, în exteriorul său, împotriva minorităților etnice, nationale sau nu, percepute ca pricipali potențiali factori de eroziune a "ființei naționale." ȘI un discurs, si celălalt impun ideea omogenizării culturale în favoarea unei culturii naționale dominantă, de drept, în zona aferentă. Se revigorează astfel doctrina statului-natiune de secol al XIX-lea în dezavantajul net al noului concept liberal de multiculturalism, de *europenism/individ european*. Dar să nu anticipăm.

Odată cu anii `80, pe fondul unei crize economice din ce în ce mai evidente, în discursul politic al dreptei franceze și al conservatorilor englezi își face apariția un nou concept, acela al respingerii emigranților ca unică posibilitate de protejare a identitătii nationale grefate pe exclusivitate culturală. Sloganul lansat ca instrument electoral a fost "Străinii afară!". Este pentru prima dată după 1945 când o astfel de doctrină are priză la mase și când ea nu mai este catalogată ca aparținând ideologiei naziste. Retorica excluderii se întemeiază pe negarea unei comunitătii multiculturale, pe eliminarea factorilor nocivi pentru *habitatul national* , pe etno-centrism și xenofobie. Oamenii, prin natura lor, preferă să trăiască mai degraba numai printre ai lor decât în societăți multiculturale și au o reacție instinctivă normală în a respinge pe aceia având o origine diferită și aparținând unei culturii diferite. Se impune din ce în ce mai pregnant delimitarea *noi* și *ei*, *eu și celălalt*, se discută din ce în ce mai aprins despre *curentul imigraționist*, despre *bomba imigraționistă*. Identitatea colectivă este redefinită prin prisma etnicității, a moștenirii culturale, a tradiției infailibile. De aici și până la aparitia *fundamentalismului cultural* nu mai este decât un pas.

Toate aceste delimitări pot părea imaginație bolnavă în contextul eforturilor organismelor europene de a crea o retorică paralela, de contrabalansare, construită pe ideea obligativității Europei de a dezvolta sentimentul unei culturi și identități împărtășite ca suport ideologic pentru reușita uniunii economice și politice. Însă toată această retorică este subminată de dispute din ce în ce mai violente privind cât spatiu trebuie să fie acordat culturilor și identităților nationale într-o Europă supranațională și cultural integratoare. Și să ne reamintim că în 1985, raportul comisiei europene pentru analiza fenomenului de ostilitate orientată împotriva emigranților spunea: "un nou tip de spectru bântuie acum politicile europene: xenofobia.".

Mai mult, să ne gândim numai la cazul recent al Austriei, unde puterea a fost câștigată de forțele de dreapta al căror discurs electoral s-a întemeiat cu precădere pe ideea eliminării emigrației către/din Austria și întărirea supravegherii accesului în spațiul Schengen. O politică asemanătoare I se pretinde Ungariei, cuprinsă în primul val de negocieri pentru aderare la CE. Tot în această doctrină se situează și isteria vizelor (vezi Polonia și Cehia) orientată spre "oile negre" ale Estului European, România și Bulgaria.

Fundamentalismul cultural contemporan se întemeiază, prin urmare, pe două idei clare: culturile diferite sunt incompatibile și, pentru că oamenii sunt prin natura lor etnocentrici, relațiile dintre culturi sunt, evident, ostile. "Xenofobia este pentru fundamentalismul cultural ceea ce este conceptul bio-moral de *rasă* pentru rasism...", afirma antropologul german Verena Stolcke.[2] Acest tip de fundamentalism opune *străinul* conceptului de *național*, de *cetățenie*. "Ființele umane sunt prin natura lor purtătoare de cultură. Dar umanitatea este compusa dintr-o multitudine de culturi distincte care nu se pot compara, relațiile dintre membrii acestor culturi fiind în mod inerent conflictuale pentru ca este în natura omului să fie xenofob. O presupusă constanta universală-predispoziția oamenilor de a respinge străinii-îndreptățește particularismul cultural.[3]" Paradoxul consta în faptul că, în loc să clasifice culturile ierarhic, fundamentalismul cultural le diferențiază spațial și ignoră faptul ca statul-națiune nu poate fi cultural omogen. Xenofobia reteritorializează culturile prin fragmentarea lor spațială potrivit unor criterii politice localiste. Cu toate acestea, fundamenatlismul cultural permite asimilarea emigrantului ca unică șansă a acestuia în fața "excluderii" sociale și culturale. Acest tip de retorică își are rădăcinile în concepția contradictorie de secol al nouasprezecelea de stat-națiune, întemeiata pe moștenirea culturală, pe omogenitate socială și culturală. Ca retorică a excluderii, el construiește relatiile dintre culturi pe ideea granițelor culturale și a diferenței.

Cu toate acestea, pe fondul unei globalizări accelerate care presupune în primul rând facilitarea comunicării, tendința evidenta este aceea de întărire a societăților pluraliste desprinse de conceptul rigid și greoi al statului-națiune bazat pe o populatie mai mult sau mai putin omogenă rasial și cultural. Diversitatea formelor culturale de viață, grupurilor etnice, religiilor este fie uriasă, deja, fie în creștere accelerată. Cu excepția politicilor etnocentrice, nu exista nici o alternativă la direcția de dezvoltare către o societate multiculturalistă. Acest tip de societate este una în care grupuri etnice și rasiale diferite își pot menține propriile culturi (chair ca sub-culturii într-un cadru cultural mai amplu) și stiluri de viață chair și atunci când

își câștigă egalitatea în instituțiile societății mai largi. Construirea unui asemenea tip de societate este extrem de dificilă căci este cunoscut faptul ca grupuri etnice diferite și subgrupuri rasiale au un sentiment al identității culturale extrem de puternic pe care doresc să și-l mențină. Cu toate acestea, ele își cer drepturile ca *cetățeni*, fapt care generează uneori stări conflictuale cu majoritatea. Asemenea stari conflictuale au ca solutii fie contituirea propriilor instituții, fie abandonarea identității etnice prin asimilare.

Calea spre constituirea unei asemenea societăți multiculturale, în care diferite subculturi etnice și religioase să coexiste și să interacționeze de pe poziții egale cu comunitatea politică, este accea prin care cultura majoritară să renunțe la prerogativele istorice prin care își defineste politica culturală și să accepte o strategie prin care se poate crea o cultură împărtășită de toți cetațenii, indiferent de origine și de mod de viață. Aceasta ar putea fi o cultura politică liberală împartășită de toți cetățenii.[4] Aceasta este condiția *sine qua non* de care trebuie să țină seama orice politică orientată spre un discurs multiculturalist. Societatea multiculturalistă trebuie să permită individului să fie și *membru* și *străin* în propria-I țară.

Într-o astfel de Uniune Europeană, multiculturala și supranatională, în care guvernele nationale se confruntă cu problemele globalizării în relatia cu exteriorul și cu pluralismul cultural în relatia cu interiorul, statul-natiune nu mai poate asigura cadrul de referință necesar pentru viitorul mai mult sau mai puțin apropiat. Provocarea generată de diferențierile multiculturale ale societății civile și tendința de globalizare pun în lumină limitele acestui tip istoric de organizare politică și administrativă. Cert este că, în limitele oricărui paradox istoric, coexistența acestei realitătii dublu-articulate și a retoricii ce o însoțește nu poate fi ignorată ca problemă extrem de serioasă și de urgentă ce trebuie luată în calcul în planurile de construire a *Noii Europe*. ȘI asta dacă nu se vrea ca anii viitorului mileniu să găsească un spațiu comunitar harțuit de conflicte create de retorici ale unei politici absurde orientate către excludere și xenofobie.

"Revelarea dimensiunii simbolice a naționalismului necesită, în primul rând, interpretarea acelor categorii și noțiuni care constituie așa-zișii stâlpi de rezistență ai sistemului conceptual al naționalismului est-european, care sunt cultura națională, conceptul de omogenitate culturală și o imagine particulară a trecutului."[5]

Numitorul comun al acestor puncte de rezistență sau mai bine spus background-ul pentru construirea conceptului de naționalism a fost din totdeauna tradiția, considerată, resimțită și impusă ca element normativ-reglator pentru schimbările sociale. O analiză antropologică a revirimentului naționalismului agresiv în perioada imediat următoare disoluției blocului comunist nu poate să nu sesizeze manipularea elementului tradiție în încercarea disperată a liderilor post-comuniști de a gestiona vidul identitar creat prin prăbușirea unui întreg sistem social, cultural, economic și politic. Deschiderea bruscă spre o altă dimensiune culturală prin dispariția filtrelor de bruiaj ale canalelor de comunicare a impus adaptarea rapidă a individului la un nou model mentalitar, la codurile de funcționare ale acestuia, precum și corelarea sistemului cultural original cu cel al spațiului către care se accede. Presiunea unei asemenea întreprinderi a fost și este enormă, cea mai bună dovadă în acest sens fiind apariția rapidă a fenomenului de respingere brutală a noului sistem și a produselor sale, respingere bazată pe aprecierea comparativ-calitativă a acestuia în raport cu o imagine construită a tradiției, resimțită ca zonă de refugiu în fața prezentului bulversant și alunecos.

Vorbim aici despre nevoia trăirii prezentului în trecut, despre necesitatea revenirii la canon prin tradiție, despre re-inventarea mitului pentru consolidarea identității. Ne aflăm așadar în fața unei opoziții simbolice între modernism și tradiționalism, în care se negociază apartenența la două tipuri distincte de culturi. Pe de-o parte, acceptarea apartenenței la o cultură națională mai mult sau mai puțin artificial și politic construită, pe de altă parte, apartenența la o cultură integrativ-globalizantă, cu asumarea escaladării șocului cultural implicit. Aceasta este, în sine, o opțiune virtuală în contextul accelerării istoriei, opțiune abil speculată politic atât înainte de 1989, cât și în anii ce au urmat. Cultura națională, identitatea națională și tradiția canonizantă au fost și sunt încă puncte de articulație ale retoricii naționalist-populiste larg răspândită în Europa de est și de sud-est încă din secolul al nouăsprezecelea, care a avut ca rezultat instaurarea de frontiere simbolice și accentuarea diferențelor *noi-celălalt*. Separarea de *Celălalt* s-a bazat pe sacralitatea și invulnerabilitatea tradiției și a culturii naționale, citite ca instrumente reglatoare simbolice ale vieții sociale, politice și culturale.

Paradoxul celor două tipuri de sisteme este acela că, cel puțin la nivelul funcției integratoare, ele par să funcționeze la fel. Dacă societatea modernă, globalizantă se bazează pe integrarea individului într-un context amplu, multicultural, bazat pe un cod de comunicare comun și pe o politică unitară, cel puțin în planul discursului practicat, cu accente pe heterogenitate, socialismul est-european, construit pe conceptul de

cultură națională și tradiție are o funcție integratoare la fel de bine delimitată. El oferă individului din diverse medii sociale *recunoașterea*: el aparține aceleiași comunități. Cu alte cuvinte, conceptul de cultură națională servește întotdeauna același scop: oferă individului tipare identitare construite în spatele cărora nu se află un fundal social, politic și cultural real[6]. Prăbușirea sistemului atrage după sine și prăbușirea unei lumi culturale familiare, cunoscute, având ca rezultat pierderea identității mai ales atunci când colapsul acestei lumi culturale nu este atât consecința unor mutații interne cât rezultatul unei politici și ideologii distructive.

Într-un asemenea context, singura posibilitate de ieșire din criza identitară este recuperarea rapidă a istoriei și re-inventarea tradiției ca sumă de canoane, propăvăduirea continuității și a omogenității culturale, toate acestea ca garanții pentru legitimitatea socială, politică și culturală, cu referire imediată la hegemonie culturală și putere politică. Tradiția redevine astfel fundament pentru reconsiderarea naționalismului ca girant al unei siguranțe virtuale în contrapartidă pentru *agresiunea* culturală a *Celuilalt*. Cu alte cuvinte, devoțiunea pentru cultura națională, tradițiile naționale și identitatea națională nu țin de o ideologie anume, ci reprezintă, mai degrabă, singura variantă posibilă pentru existența socială. Se pare că o dată cu sfârșitul socialismului, secolul al nouăsprezecelea a revenit în Europa de Est. Lupta împotriva sinelui universal, a valorilor globale, a legilor și a normelor pare mai aprigă ca niciodată. Retorica integrării în spațiul globalizant, multicultural, este constant dublată de o retorică a canonului, tradițiilor și valorilor naționale cu reprezentarea lor ca modele absolute, retorică ce contribuie la re-inventarea naționalismului, materializată în ideologie naționalistă.

Societățile post-comuniste înțeleg lumea ca pe ceva ce trebuie reconstruit evitând, conștient sau nu, receptarea acestei realități ca pe o zonă tranzitorie, liminală, ca pe un proces de evoluție către un nou tip de societate. Explicația ar putea consta în faptul că acest tip de societate este unul în care atât punctele de plecare cât și cele de sosire sunt în fluxul cultural și astfel căutarea de puncte solide de referință poate fi extrem de anevoioasă. Acesta este contextul în care re-inventarea tradiției (a etnicității, a rudeniei și a altor mărci identitare) poate fi foarte alunecoasă și total neproductivă deoarece căutarea de certitudini prin apelul la canoane este în mod regulat frustrată de fluiditatea comunicării globalizant-transnaționale.

Toate acestea nu fac decât să contureze o realitate dublu-articulată și anume, pe de-o parte, o realitate construită, imaginată, a discursului tradiționalist-canonic, iar pe de altă parte, o realitate a contestării acestui tip de discurs, întemeiată pe ideea aderării rapide la un nou tip de sistem social, la o nouă ierarhie de valori. Punctul de articulație al acestei realități este, în principiu, marcat de distribuția pe vârste și clase sociale a consumatorilor de discurs politic: un grup social nostalgic, derutat de nebuloasa schimbărilor și care caută puncte solide de sprijin în re-inventarea trecutului și un grup social contestatar al canoanelor, sufocat de acestea și deja adaptat, fie și parțial, la noul cod de comunicare al societății globalizate.

Putem vorbi, prin urmare, de coexistența în cadrul noului context a două procese, cel de *re-canonizare* și cel de *de-canonizare* a tradiției. Definim conceptul de *re-canonizare* a tradiției ca o formă de discurs politic constând în reactualizarea falsă și dirijată a unor structuri sociale și mentalitare fără funcționalitate în planul realității sociale imediate, ca retrăire simbolică a paradigmei trecutului mitizat, cu scopul consolidării unui anume tip de ideologie; instrumentul predilect al teoreticienilor naționalismului post-comunist.

Re-canonizarea tradiției pare a se defini prin opoziție cu fenomenul de *de-canonizare* a tradiției, înțeles ca fiind procesul prin care orice sistem cultural își modifică, readaptează, elimină sau adoptă structuri instituționale, tipare mentalitare, norme și ierarhii valorice în cadrul evoluției firești a societății; uneori, specific spațiului sud-est european, ca reacție la re-canonizare și la discursul naționalist, bazată pe negarea și respingerea tradiției ca sistem de canoane.

Acest tip de opoziții sunt, până la urmă, normale și aparțin oricărei societăți moderne, căci orice astfel de societate este complexă și conflictuală și nu se desparte de trecutul ei, ci îl reorganizează. Localizată la granița a două tipuri de sisteme sociale, evoluția societății implică întâlnirea cu noutatea care nu este parte a continuului trecut-prezent. Ea creează un sens al noului ca act insurgent de translație culturală. Iar reconfigurarea tradiției ca sistem nu numai reclamă trecutul, ci îl si reînnoiește, refigurându-l ca interstițiu contingent care inovează și întrerupe performarea prezentului. Tradiția se situează atunci într-o zonă de tranzit în care axa trecut-prezent devine parte a necesității și nu a nostalgiei existențiale.

THE OTHER AND WE: MULTICULTURALISM, CULTURAL FUNDAMENTALISM, NATIONALISM AND TRADITION AS FORMS OF CONSTRUCTING THE NEW EUROPE

Our study tries to analyze from the point of view of the Social and Cultural Anthropology the way the *deteritorialization phenomenon*, induced by the larger process of globalization leads to the appearance of an antagonist discourse and more than that, the way this type of discourse determines and feeds up crisis of the social system, reflected in forms of manifestation of the urban and rural communities of the former communist countries. Staring from this point of view we have to say that any community responds to social, political, cultural and economical pressure factors by modifying in time the social structures and the individual and collective mental.

NOTE

---

[1] Jean Baudoin. 1999. *Introducere în sociologia politică*. Timișoara, Editura Amarcord, p. 82
[2] Verena Stolcke. 1995. "Talking Culture" in *Current Anthropology*, vol. 36, nr. 1, p. 7.
[3] *Ibidem*
[4] Apud Jurgen Habermas.1996. "The European Nation-state - Its Achivements and Its Limits. On the Past and Future of Sovereignity and Citizenship" in *Mapping the Nation*, New Left Review, London, p. 291
[5] Peter Niedermüller. 1994. "Politics, Culture and Social Symbolism" în *Ethnologia Europaea*, p. 22
[6] Idem, p. 25

CUM ESTE CU PUTINȚĂ ARTA CREȘTINĂ?*

Ion Militaru

Un titlu cum este cel de față poartă o marcă evidentă kantiană și este inspirată din "Critica rațiunii pure", lucrare apărută în 1781 cu un rol hotărâtor pentru cum aveau să evolueze de acum înainte disciplinele teoretice umaniste, inclusiv estetica și obiectul ei, arta. Punând întrebarea de mai sus: Cum este cu putință arta creștină? și transferând întrebarea lui Kant din locul ei de origine în cel estetic și artistic nu se orientează interpretarea de față exclusiv spre arta creștină lăsând să se înțeleagă că o altă artă, una hindusă, islamică și păgână nu pot fi cercetate printr-o asemenea grilă și că, deci, întrebarea lui Kant își limitează valabilitatea și valoarea exclusiv la teritoriul creștin. Întrebând cum este cu putință arta creștină, implicit întrebăm cum este cu putință arta, oricare artă, și cum este cu putință arta în aplicațiile ei particulare, ca artă creștină, păgână sau de alt fel. Accentul va fi lăsat să cadă, finalmente, pe ultima parte, adică pe arta în aplicațiile sale.

Deci: cum este posibilă arta creștină (diferența dintre posibil și **cu putință** este insignifiantă). În planul culturii noastre ea este, totuși, făcută de către Constantin Noica. Preferința lui, explicată în virtutea unei intenții de dovedire a capacității limbii române de a-și transpune în planul ei marile cuvinte din filosofia lumii, este pe deplin acceptabilă. În intenția materialului de față o asemenea disociere poate fi neglijată, și este posibilă o asemenea artă? Nu mai trebuie subliniat aici interesul derivat față de artă și față de creștinism. Întrebând: cum este cu putință o artă creștină, o facem, se pare, menținându-se la o anumită distanță și față de artă și față de creștinism. O artă creștină este o artă care face rabat și de la creștinism și de la artă. Interesul față de artă este un interes față de artă ca artă și interesul față de creștinism este interes față de creștinism ca creștinism. Impuritatea adusă de noțiunea "artă creștină" trebuie văzută și elucidată (admițând că există conștiința impurității inerente ei) în mixtura inerentă, scoasă la iveală de nivelul prim al limbajului. Limba spune: artă creștină, arătând că este vorba despre ceva combinat, un plus între ceva și altceva, uzul limbii părând să facă neproblematică o asemenea folosire. Numai că ceea ce în practica limbii pare ceva garantat și corect, din punctul de vedere al gândirii poate să nu mai fie astfel. Cu alte cuvinte, în ciuda limbii, este posibil să fi descoperit o ruptură, o separație între nivelul limbajului și cel al gândirii. Limba nu expune întotdeauna gândirea, iar gândirea nu merge întotdeauna pe calea deschisă prea comod de către limbă.

Se verifică o astfel de situație în cazul de față? Este arta creștină ceva evident la nivelul limbajului și inexistent la nivelul gândirii. Întrebarea poate fi făcută nepotrivită prin aducerea în discuție a exemplelor. Nu numai că o artă creștină există dincolo de limbă. Ea are chiar o istorie, adică o lume din care pot fi smulse exemple fără număr. Există, luate din lumea istoriei, exemple de monumente subsumate artei creștine, biserici, catedrale, texte etc. Nu trebuie avansat prea mult în această direcție a exemplificărilor pentru necesitățile demonstrației. O artă creștină există și este posibilă. Psihologic, cel care aduce în discuție istoria, indispus, poate întoarce răspunsul la întrebarea (ca o pedeapsă a acesteia): cum este posibil să te întrebi asupra artei creștine în condiții de dubiu existențial?!

Este timpul acum, după scurta digresiune introductive, să expunem argumentele care pledează în favoarea caracterului problematic al artei creștine. Arta creștină nu este ceva de la sine și bine asigurat. Ea nu s-a născut cu și prin ușurința cu care s-a născut arta în genere. Deși nici pentru artă nu există cale simplă de naștere, caracterele dificile ale producerii sale sunt infinit multiplicate în varianta sa de artă creștină.

Originar, adică la originea celor două realități puse aici să facă o uniune, între artă și creștinism (artă și religie în sens mai larg) nu există nimic, mai nimic, comun. Dacă există între ele ceva comun, atunci elementul comun nu poate fi altul decât recunoașterea de fiecare în parte a faptului că nu poate fi asimilată de cealaltă. Cum se petrece acest refuz reciproc, această distanțare și respingere? Ce este la baza lor încât să facă puțin probabilă, mai mult improbabilă, apropierea și comuniunea? Este vorba de principii divergente, de principii care, în virtutea rigorilor inerente, fac imposibilă o artă creștină, după cum la fel fac un creștinism artistic. Planul expunerii mele nu este altul decât de a prezenta câteva dintre trăsăturile acestor principii în virtutea cărora arta creștină este ceva greu de susținut, chiar împotriva naturii inițiale a rațiunii care le prezidează.

* Textul de față reprezintă conținutul unei comunicări prezentate în cadrul Simpozionului "Arta creștină în Oltenia", organizat de Secția Etnografie a Muzeului Olteniei.

Dar să procedăm didactic. Mai întâi, există un caracter problematic ținând de prezența unei confuzii, a unei ambiguități în însuși cuvântul de artă. Deși estetica circumscrie cu exactitate domeniul artei, în practica limbii (de astă dată practica limbii se va însoți cu o anumită inadvertență care ține de practica gândirii) arta înseamnă ceva restrictive. Estetica numește prin artă întregul artei, toate genurile de artă de la pictură și sculptură, încheind cu muzica și poezia. Totuși, nu de puține ori, când spunem arte, ne gândim prioritar la artele plastice. Artele ar desemna pictura, sculptura, basorelieful. Pentru muzică, literatură etc., se face precizare aparte. Mai mult, folosim expresia "artă și literatură" chiar fără a mai observa confuzia logică.

De această confuzie internă a artei nu are cum să nu se resimtă arta în aplicațiile sale, arta ca artă creștină în cazul nostru. Desigur, nu vreau să arăt că tensiunile funciare prezente la izvoarele artei creștine și-ar avea originea în această, până la urmă, măruntă eroare de limbă și înțeles a cuvântului. Totuși, este simptomatică pentru cursul ulterior al acesteia.

Inventariind distanțele care separă arta de religia creștină, apare, la început, diferența datei de naștere. Cronologia semnalează date de apariție diferite pentru cele două. Creștinismul este o religie care a apărut în primii ani ai mileniului I. Față de el, arta are o vechime care, cu ușurință, numără câteva milenii. Existența acestui decalaj istoric nu poate să nu se repercuteze și în diferențe de altă natură. De la diferența cronologică (este posibil ca diferența cronologică să nu fie o diferență de natură, să fie doar o diferență accidentală, psihologia secolului XX, de exemplu, în virtutea faptului că s-a născut în secolul XX nu este radical diferită de psihologia antichității, diferența dintre ele nefiind de natură, ci de grad) se poate trece la o diferență mai profundă. Între creștinism și artă este o diferență cauzală și una de scop, adică teleologică.

Cauza care a prezidat nașterea artei nu este una și aceeași cu cea care a prezidat nașterea creștinismului. La fel, scopul (este prea dificil de semnalat aici diferența dintre scop și cauză în interiorul celor doi termeni) care explică rațiunea artei nu este unul și același cu scopul care explică rațiunea creștinismului pentru natura umană. Ambele, scopul și cauza, în apariția artei și creștinismului, aparțin explicației care vizează principiul însuși. Orice principiu nefiind astfel de înțeles decât prin apelul direct la cauză și scop.

Diferența de principiu între cele două poate fi ilustrată prin invocarea unui text antic, un text din Platon. Vechimea textului și apartenența sa este elocventă pentru semnalarea faptului că diferențele și tensiunea dintre cele două își are o percepere anterioară datei de la care ele au fost puse să comunice prin forța anumitor circumstanțe istorice, susceptibile și de anumite devieri și justificări artificiale. "... nu trebuie - spune Platon în dialogul de bătrânețe, "Parmenide" - să îngădui gândului să rătăcească în câmpul celor deschise văzului învârtindu-se în jurul lor, ci trebuie să-l îndrepți către cele ce pot fi cuprinse prin cuget."

Sensul interdicției de aici trebuie întregit cu un adaos pe care, este adevărat, Platon nu îl face imediat, el subînțelegându-se, totuși. Nu trebuie să îngădui gândului să rătăcească printre cele deschise, făcute, adică prin văz, dar - și acesta este adaosul! - nu trebuie nici văzului să-i fie îngăduit să rătăcească printre cele deschise gândului, văzul trebuind să fie orientat spre cele de văzut, spre lumea vizibilă deci prin urmare, și văzul și gândul trebuie să rămână fiecare în lumea sa, în lumea pentru care ele au fost făcute, nu trebuie să treacă pragul dincolo de lumea lor, într-o lume care nu le-a fost destinată și pentru care nu au fost făcute. Dacă totuși trecerea este făcută, nu este de așteptat decât răul. Interdicția nu este o interdicție divină, nu este o interdicție de natură, adică ontologică.

Văzul trebuie să rămână pentru lumea celor de văzut, iar gândul pentru lumea celor de gândit. Platon nu descrie aici consecințele încălcării interdicției. Lumea greacă a făcut-o, și nu de puține ori. Cultura greacă abundă în descrieri ale încălcării legii, în descrieri ale hibrisului, ale amestecului de lucruri care nu erau făcute să fie amestecate.

Văzul este, în citatul lui Platon, paradigmă pentru artă. Gândul este paradigmă pentru divin. Platon va da chiar el un exemplu pentru ce este de făcut atunci când cele două se amestecă, când văzul pătrunde în lumea celor de gândit, în lumea divinului, procedând la asimilarea acestuia în termen de văz. Cei responsabili de un asemenea hibris sunt poeții. În "Republica" este deja notoriu tratamentul la care Platon îi supune pe poeți. Având exemplul poeților greci, al lui Homer și Hesiod, știind, așadar libertățile pe care aceștia și le-au luat în descrierea zeilor greci, Platon aruncă un blam general asupra poeziei, a artei în genere. Acuzarea se formulează astfel: zeii descriși de poeți, cu toată grija și atenția, nu vor fi altceva decât zei mundanizați, lumiți, aduși la condiția umană, relativizați, micșorați. Regimul divinului se spulberă ori de câte ori umanul îi stă în preajmă. Platon se prevalează în "Republica" de exemplul unor zei puși de poeți, de Homer mai mult decât alții, să joace meschine roluri umane. Lor le-ar fi proprie, după spusele lui Homer,

beția, adulterul, invidia, gelozia, toată cohorta de sentimente descrise, după regulile oricărei morale, drept sentimente reprobabile.

Concluzia lui Platon, impecabilă sub raport logic, este: arta trebuie cenzurată, poeții trebuie alungați din cetate. Lor le este de preferat menținerea zeilor. Între artă și religie este de preferat ultima.

În fine, putem trece la creștinism și raportul său cu religia. În esență, religia creștină se definește ca o religie a spiritului pur, o religie spiritualistă. Dumnezeu creează lumea prin cuvânt, iar atunci când o blestează o face tot prin cuvânt. Tot prin cuvânt (prin judecată) mântuie lumea. Ceea ce este dincolo de această lume este o viață a spiritului, a sufletului și a inimii. Calea prin care omul poate să îl cunoască pe Dumnezeu este o cale a inimii. Nicăieri în acest raport esențial dintre Dumnezeu și om nu-și află rostul văzul și auzul. Sprijinul pe văz și auz este condamnat constant. Calea prin care omul solicită apariția divinului în condiții obișnuite, adică în condiții în care omul să se prevaleze de ochi și de urechi este blamată mereu. Divinul este dincolo de posibilitățile noastre de percepție, este transcendentul absolut. În calitatea lui de a fi dincolo de ce dau ochii și urechile noastre, divinul nu poate fi perceput. "Transcendentul este amorf" se spune. Nu are formă pentru că forma aparține lumii noastre, este un semn al finitudinii. "... **configurația este o barieră, o mărginire și, de aceea, absolutul, nemărginitul nu poate fi configurat sau mărginit."** În condiția de transcendent, Dumnezeu este nereprezentabil. El este absolut, adică absolutul. Este el însuși, mai presus de posibilitățile noastre de înțelegere. Precauția de seamă pe care o putem lua față de divin este recunoașterea deplinei sale tautologii. Dumnezeu este el însuși. Orice altă definire îi este inadecvată, **unilaterală, restrictive, exclusivă, negând în acest fel absoluitatea, atoatecuprinderea și pătrunderea principiului divinității."** "Sau, dacă se insistă mai departe pentru o înțelegere a divinității ea se poate servi de teologia negativă a lui Dionisie Aeropagitul."

Acesta ar fi, conform unei scheme din filosofia lui Hegel, Dumnezeu în el însuși. Dată fiind imposibilitatea de a-l reprezenta, este ușor de înțeles interdicția "Decalogului": "**Să nu-ți faci chip cioplit."** Interdicția va fi reluată de câteva ori. Poate fi deci vorba despre o veritabilă "**imagine interzisă."**

Se poate avansa mult pe calea descrierii divinului în termini de inefabil, mister, noumen etc. Oricât se va păstra descrierea de drept "... **un chip cât mai impalpabil cu putință"** aducându-se de argument prezența reală a lui Dumnezeu și vorbindu-se de **"Chipul slavei Domnului/.../ ca un foc mistuitor"** nu se va avansa prea mult în cunoașterea divinului. Mai mult, rămânerea la un Dumnezeu inefabil, noumen, este, din punctul de vedere al artei, inutilizabilă. Arta, arta plastică, nu are ce face cu un **Dumnezeu-noumen**, cu un **Dumnezeu inefabil**, cu un **Dumnezeu misterios**. Pictura nu poate reprezenta inefabilul, sculptura nu poate reda **noumen**-ul. Nici măcar muzica nu poate înainta cu success în "**descrierea**" unui astfel de Dumnezeu. Arta își condiționează obiectul prin acceptarea unor condiții mundane. De-mundanizarea lumii, desființează obiectul din punct de vedere al artei. Întreaga problemă care se pune este următoarea: cum să faci din divin obiect al artei, păstrându-l însă ca divin? Aparent, așa ceva este o imposibilitate. În acest punct se pune problema salvării artei în fața divinului.

Filosofiile de care arta s-a apropiat pentru a-și lua din ele sugestii de lucru nu pot fi **filosofiile apofatice**, nici **filosofiile noumenale**, kantiene, sceptice sau de altă culoare. Marile filosofii au părut de aceea artei complet inutilizabile. Artele plastice nu au ce să obțină din urmărirea atentă a lui Kant, a lui Pseudo-Dionisie sau a altora înscriși pe aceeași linie (Rudolf Otto, de exemplu, kantian în marginea conceperii lui Dumnezeu, adică a conceperii acestuia drept lucru în sine, opus **fenomenului**, și care nu poate fi cunoscut pentru că ceea ce poate fi cunoscut este numai **fenomenul**, iar **noumen**-ul este ceea ce nu se manifestă și, prin urmare, nu poate fi cunoscut).

Dumnezeu ca atare, Dumnezeu în sine, în pura lui tautologie, nu poate fi, evident, reprezentat artistic. Cu Dumnezeu într-o asemenea ipostază arta nu are ce face. Ea nu poate reda invizibilul și nici informul. Arta are nevoie de culoare, de formă, de mărime, de expresie etc. Toate acestea nu țin de ființa divină în sine. Dumnezeu nu are nici culoare, nici formă, nici mărime. El este anterior tuturor acestora, le-a făcut el cu putință pe ele, prin urmare nu poate fi descris în limbajul lor. Mărimea, forma, culoarea, sunt create, ele nu pot servi creației. Dumnezeu nu poate fi redat în termini de creatură, el este Creatorul or, în această calitate, arta nu găsește putința redării sale. În afara creației, Creatorul nu poate fi redat. Or, problema este aceasta: cum să redai - din punctul de vedere al artei, evident - Creatorul în termeni de creație, păstrându-i neștirbită demnitatea.

Acesta este paradoxul artei, condiția ei fără ieșire, ca artă religioasă. Pe linia ontologică, deci, Dumnezeu nu poate face obiectul artei, adică Dumnezeu în sine nu poate fi plasticizat.

Ontologicul nu epuizează însă - aici este salvarea artei! - modalitățile noastre de raportare la divin. Mai grav, s-ar putea ca ontological să fie varianta cea mai inutilizabilă, cea mai ineficientă, aici ca și în altă parte. Dacă ontologicul caută ființa în condițiile sale de puritate, de egalitate cu sine, atunci rezultatul nu poate fi altul decât tautologia pură. Ființa este ea însăși! - aici a ajuns, de exemplu, Heidegger, cel care a căutat ființa pe linie strict ontological.

Nu i se adaugă, însă, ontologicului și cosmologicul? Nu este ființa, în cazul lui Heidegger, cea care mijlocește și susține nașterea lumii? Sau: nu este Dumnezeu, Creatorul lumii? Sensul Sfintei Scripturi nu este probabil altul decât de a se face cunoscut un Dumnezeu Creator. Un Dumnezeu care nu creează, care rămâne în contemplarea propriei sale putințe de creație, pe care nu o duce vreodată la manifestare, este un Dumnezeu straniu. El se poate dispensa de creație, după cum și creația se poate dispensa de gândirea lui.

Dumnezeu este Creatorul. El deține deci, din punctul de vedere al omului, un reper pentru a fi gândit. Un Dumnezeu care se manifestă este un Dumnezeu care poate fi reprezentat, plasticizat. Mai mult de atât, în creștinism, Dumnezeu este cel care se întrupează, cel care își prezintă mesajele omului. Pământul, element al creației, poartă în sine marca transcendentului, a divinității care îl constrânge să-i ducă la împlinire destinul, soarta pentru care a fost creat. Pământul mai poartă în sine posibilitatea de a refuza executarea programului divin, de a se elibera și de a se revolta. Pământul poartă în sine deschiderea antidivină, pornirea satanică de a se ridica împotriva Creatorului și de a se supune potrivnicului acestuia. Pământul poate fi plasticizat, are în sine materiile necesare propriei plasticizări. Pământul este infinita posibilitate a artei.

Există momente ale istoriei divine: viața în Rai, alungarea, profeții, îngerii care aduc mesajele divine, aleșii Domnului: Isaac, Moise, Aaron, fâpturi create, cu o existență lumească și care poate fi reprezentată. Există apoi întruparea efectivă a lui Dumnezeu, Isus, minunile sale, apostolii, faptele lui Isus, viața sa, părinții săi, moartea sa, mântuirea etc. - toate momente lesne reprezentabile.

Există o istorie lumească a bisericii încărcată de evenimente cu referință obligatorie la divin. Toată această istorie poate fi reprezentată artistic.

În încheiere, nu în orice ipostază a sa, Dumnezeu poate fi reprezentat artistic. Nu poate fi, de exemplu, din punct de vedere ontologic. În calitatea lui de "Cel ce este" - așa cum se prezintă el lui Moise, nu poate fi reprezentat, poate fi, în schimb, reprezentat din punct de vedere cosmologic în calitatea sa de Creator al cerului și al pământului, al văzutelor tuturor și al nevăzutelor.

COMMENT EST-IL POSSIBLE L`ART CHRÉTIENNE?

Dans l`étude "Comment est-il possible l`art chrétienne", on prend en consideration deux problèmes: 1. les conditions de possibilité de l`art en general et, dans ce cas les conditions particulières de l`art chrétienne. Deuxièmement, le problème essentiel a été l`apparente contradiction entre l`esprit chrétien et ses exigencies spirituelles d`une part, l`esprit artistique d`autre part: leur contradiction de début et la conciliation finale.

C.S. NICOLĂESCU-PLOPŞOR, CORESPONDENȚĂ INEDITĂ (1926-1951)

Toma Rădulescu

Așa cum bine se cunoaște, academicianul C.S. Nicolăescu-Plopșor (1900-1968), creator al atâtor instituții culturale oltene și naționale și savant cu preocupări multiple ce se desfășoară de la paleolitic, domeniu unde a dobândit prestigiu mondial, până în zilele noastre, a purtat o bogată corespondență, din care ne propunem să redăm aici 29 de scrisori. Dintre acestea, 19 scrisori sunt expediate de diverse personalități cum au fost Iuliu Moisil, unul din fondatorii învățământului gorjean, geograful Simion Mehedinți, arheologii Ion Andrieșescu, Ion Nestor, Vladimir Dumitrescu, Dumitru Berciu, Alexandru Bărcăcilă, dar și unul din fondatorii mișcării pentru unitate națională din Transilvania - Iosif Schiopul, ajuns în perioada interbelică atașat cultural al României la Viena. Am ales, pentru pitorescul său, și scrisoarea adresată de C.S. Nicolăescu-Plopșor tatălui său, Stan Nicolăescu, la 30 noiembrie 1928, când s-a deplasat în Franța pentru pregătirea tezei de doctorat și care sintetizează cel mai bine un adevăr bine știut că C.S. Nicolăescu-Plopșor este pentru paleoliticul românesc deschizător de drumuri. De precizat că această corespondență ne-a fost pusă cu amabilitate la dispoziție de D-na Stanca Nicolăescu-Plopșor, fiica reputatului savant, și în prezent aparține fondului "C.S. Nicolăescu-Plopșor" al Secției de Etnografie a Muzeului Olteniei. Editarea acestei corespondențe este necesară deoarece ea completează informațiile evidențiate în volumul ce i-a fost dedicat de Academia Română în acest an.[1] Din această corespondență rezultă clar generozitatea unică a lui C.S. Nicolăescu-Plopșor - importante sume de bani din averea personală sunt puse la dispoziție pentru cercetări arheologice tinerilor, pe atunci, D. Berciu, I. Nestor, Vl. Dumitrescu. Scrisoarea academicianului Constantin Daicoviciu sugerează ostilitatea celor doi corifei ai istoriei neamului împotriva formelor de manifestare ale stalinismului românesc din anii 1950-1953. Am redat aici corespondența cu Iosif Schiopul pentru că ea pune în lumină faptul că C.S. Nicolăescu-Plopșor este printre primii istorici și etnografi români care au relaționat izvoarele cartografice aflate în arhivele de peste hotare cu realitatea "olteană", căci n-a existat colț din pământul natal pe care să nu-l fi străbătut și cercetat mai mult ca oricare din predecesorii și contemporanii săi. Semnificative sunt și preocupările lui C.S. Nicolăescu-Plopșor care, alături de prietenul său de o viață și de opțiune politică, arhitectul G.M. Cantacuzino, au cercetat activitatea eroului național Tudor Vladimirescu și au luptat pentru salvarea monumentelor mehedințene legate de acesta, dar și preocupările sale reflectate în corespondența cu I. Nestor din Germania din anii 1935-1936, în care observăm dorința pentru elaborarea unei legi bune care să poată să funcționeze și în țara noastră. Tot din această corespondență, rezultă colaborarea sa cu Dimitrie Gusti, cel mai cunoscut sociolog român, care se realizase încă din anii studenției prin intermediul profesorului Simion Mehedinți, care continua cu bune rezultate în perioada interbelică alegerea unor puncte de cercetare a satului oltean, cum au fost Runcu sau Goicea Mare, primului, H. Stahl dedicându-i o monumentală monografie sociologică ce s-a constituit pe plan mondial ca model de cercetare interdisciplinară. Corespondența reliefează și pitorescul exprimării colaboratorilor săi, dar și seriozitatea cercetărilor lor în domeniile respective.

1. București 21 Octombrie 1926

Stimate Domnule Plopșor,

Am primit azi cartea D-voastră poștală prin care îmi cereți articolul făgăduit. Eu v`am trimis acel articol, despre mișcarea cult. Etc., din Gorj, încă din ziua de 14 Oct.a.c., în plic recomandat cu recipisa nr.2652. Mă mir ca poate nu vi l`a predat. Tot în aceeași zi am trimis un articol și "Arhivelor Olteniei" tot recomandat și la Dl Fortunescu, mi-a și confirmat primirea lui (cât despre mișcarea din Gorj, mai pe larg).

Vă aștept când veniți la București. Eu am fost la Tg.Jiu la 5 Sept. la reinaugurarea Muzeului Gorjului, la care am ținut o cuvântare, care este și în rezumatul articolului trimis.

La 8 Nov. (Arhanghelii) voi merge din nou la T.Jiu, pentru a ține o conferință "Despre pictorul Grigorescu, viața și opera sa", cu proecțiuni luminoase, favorabile, frumoase, luate după operele originale ale pictorului nostru. Această conferință am ținut-o și la Liceul din Slatina, la 10 Oct.a.c. la inaugurarea

[1] Vezi vol. **In memoriam 100 de ani de la nașterea lui C.S. Nicolăescu-Plopșor**, Ed. Aius, Craiova, 2000

Ateneului de acolo, precum am ținut`o și la Deva în Iulie, la cursurile de lucru ale învățătorilor din toată țara (200 învățători), fiind present și public din Deva. Tot la Deva am mai ținut atunci încă două conferințe despre "Columna lui Traian" și "Despre minunata țară a piramidelor" - ambele cu proiecții noi. Să auzim de bine!

Scrisoarea cu articolul am adresat-o D-tale la Casa Olteniei.

I.Moisil

2. 20 Aprilie 1928

Iubite Domnule Plopșor,

Mulțumesc mult pentru "Ceaur". Unde e săracul Vasile Bogrea să culeagă altă colecție de vocabular oltenesc. Schițele se citesc cu multă plăcere, din păcate vedem cât de puțin știm.

Încă cum o mânuești, dar și ce limbă bogată avem.

N-am putut trece bani iarăși înspre Dumneavoastră, dar sper să dea Dumnezeu bine.

Al dumitale vechiu

I.Andrieșescu

Înainte, cu sănătate cât de variată ca vocabular - o limbă cât mai curată și armonioasă și vei avea desigur, frumoase succese.

I.A.

3. 30.XI.928

Dragă tată,

Azi dimineață vă scrisei din Perignenu și până la Paris 10-11 ore cu trenul, nu mă gândii decât la ce vești am să găsesc acasă. După o lipsă de 10 zile mă bucur că găsii aici cam de fiecare zi câte o scrisoare. În special nevasta nu m`a uitat deloc. Excursia asta, a fost pentru mine lucru mare. Mai ales din punct de vedere practic. E cu totul altceva când vezi ce au lucrat și mai ales cum au lucrat alții. Preistoria e născută aici ca știință, deci aici s`au făcut și cele mai mari progrese din toate punctele de vedere.

Am văzut peșteri desenate sau pictate de oamenii preistorici. Francezii le-au luminat electric, le-a pus la fiecare câte un gardian și taxă de intrare. Vin turiști din toată lumea să vadă operele de artă preistorice. Și descoperirea lor a fost întâmplătoare. Până acum câțiva ani intrau toți prin peșteri, se iscăleau pe pereți și nu vedea nimeni că peșterile sunt pictate sau gravate. Dacă nu știi cum să ții lumânarea sau lampa cu carbit treci pe lângă ele și habar n`ai. Sunt aproape de neobservat. Dela descoperirea celei dintâi însă noi descoperiri se țin lanț. Știu cercetătorii cum să le caute. Așa că la noi dacă există așa ceva - și sunt ferm convins că există, nu le-am văzut nici eu nici nimeni că n`am știut cum să le căutăm. De acum înainte să vedem însă că tot sistemul e un fleac, e oul lui Columb sau meșteșugul cu care să coci bubele să nu se spargă.

Sunt vesel că zi de zi lucrez și câștig mereu cunoștințe pentru viitor. Sunt bine cu trei mari savanți în preistorie și mai am să cunosc pe unu. Aștea sunt tartorii științei preistorice în Franța. Cine ți-a spus că mi s`ar fi oferit un loc aici. E vorba doar să fiu numit membru în Societatea Preistorică franceză, atâta tot. Și sunt sigur că am să fiu numit. Până acum nu a fost nici un roman numit în această societate. De-altfel cu cunoștințele mele pot căpăta frumoase titluri științifice numai că e cam scurtă vremea aici. Dar cum mi-am pus în gând să mai revin din când în când, e mai bine așa. Eu cum ți-am spus la sfârșitul lui Ianuarie trebuie să fiu acasă. Pentru ce am venit aici mi-am pus la punct aproape tot, rămâne să le mai dau forma definitivă și să mai studies câtva prin muzee. Mă`ntrebi ce am de gând pentru viitor în chestia moșiei. O s`o muncesc în dijmă și asta o să fie toată socoteala, numai că prea o s`o iau miriște. D-ta cum vezi mai bine. Eu în nici un caz n`am să mai pot pierde vremea la moșie. Ori lucrez într-o parte, ori într`alta. Și ar fi și păcat când ni se deschide puțin calea, să mi-o închid iarăși singur. Eu câțiva ani, dacă lucrez, ajung bine; nu e exclus să trec la universitate. Asta ca titlu. Dar să vedem. Eu îmi lucrez acum teza de doctorat pe care cel mai târziu în toamnă am să-l iau. De-aci în colo, ce-o mai fi nu poți ști. De Fănică îmi pare rău. A luptat degeaba să mai

pue rânză în spinarea lui Potârcă n-avea destul firar-al dracului de porc scârbos. Dacă și el nu vrea să creadă că-i trag ăia obiectul eu i-am spus de la început.

Sărut mâna Costică

Dragă mama, sărut mâna și iartă-mă că te-am supărat că n-am avut bani. Văd că îmi scrii că nu îți pare bine că nu cer bani. Hai să ne împăcăm. Uite să-mi trimeți bani, bani, Bani ca să-i mănânc sănătos cu lingura mare!

4. LEGAȚIUNEA NAȚIONALĂ A ROMÂNIEI SERVICIUL DE PRESĂ, Wien, 31 Mai 1932, No. 84

Domnule Director,

Am onoarea a vă trimite aci alăturat o serie de 12 fotografii nouă și o copie în mărime naturală în culori a planului Craiovei din 1790.

Totodată vă aducem la cunoștință că ținem la dispoziția D-Voastre clișeele fotografice ale tuturor fotografiilor trimise Institutului: cum aceste clișee nu pot fi expediate prin poștă, vom căuta să vi le trimitem ocazional prin un curier sau altă persoană.

Primiți, Vă rog Domnule Director, încredințarea înaltei noastre considerațiuni

Iosif Schiopul

Domniei Sale
Domnului Director al Institutului de Arheologie Olteană

CRAIOVA

5. INSTITUTUL ARHEOLOGIE OLTEANĂ, 25 iunie 1932, CRAIOVA ROMÂNIA

Domnule Consilier,

Avem onoarea a vă confirma primirea unei serii de 12 fotografii, referitoare la evenimente din trecutul Olteniei, precum și a unei copii în măsura naturală a planului orașului Craiova din anul 1791, extrase din arhiva de război din Viena.

Credeți-ne, Domnule Consilier, că ne este greu a găsi cuvinte, cu care să vă mulțumim pentru buna voință cu care sprijiniți sforțările noastre.

Încurajați în acest fel, munca noastră va fi mai spornică și avântul nostru mai înaripat.

În scrisoarea Dv. nu vorbiți nimic de costul fotografiilor trimise, pe care suntem gata a vi-l remite fără întârziere.-.-

Domniei Sale
Domnului CONSILIER DE PRESĂ depe lângă Legația Regală a României din Viena
nr.1. Sperăm că în cursul verei se va găsi ocazia ca să ne parvină și clișeele pe care ni le țineți la dispoziție.

Vă rugăm Domnule Consilier, să primiți împreună cu expresiunea recunoștinței noastre, asigurarea înaltei noastre considerațiuni.

Secretar

6. LEGAȚIUNEA REGALĂ A PRESEI SERVICIUL DE PRESĂ, Wien, 31 Mai 1932

Dragă Bebe,

Probabil vei fi crezut că te-am uitat. Nu te-am uitat, cum vezi, dar fotografiile le-am primit abia azi și cum văd, nu complete. ***RadovanH.III e 3272 I*** spre pildă lipsește din arhiva Ministerului.

Dacă poți să-mi dai indicațiuni și privitor la alte planuri ce se găsesc în arhivele din Viena, ar fi de mare folos pentru cercetările noastre, pentru că aci sunt sute de mii de dosare și este greu să le cercetăm pe toate.

În adresa "noastră" oficială amintesc și de clișeele fotografice. Nu le pot trimite prin poștă. Dacă, întâmplător, vreun craiovean ar trece prin Viena, dați-i însărcinarea să ne viziteze la Legațiune ca să ia clișeele.

Nu m`am supărat de loc că mi-ai adresat și această a doua rugăminte. Am văzut în rugăminte un semn de prietenie, al prieteniei care ne lega în zilele acele frumoase de primavera și vară, - și ne leagă și acum. Și răspunsul meu să-ți fie dovada aceleiaș prietenii din partea mea.

Sărutări de mâini doamnei Iulia.

Al tău cu dragoste
Iosif Schiopul

7.

Dragă "bărbosule",

Astăzi plec spre Munții Semenicului. Voi face sărbătorile acolo. După Paști, pe joi-vineri sunt în Severin. Trebue să întâlnesc pe prefectul Danciu ca să pot discuta cu el în vederea câtorva fonduri de sărbători. Că de! dacă ar mai fi n`ar strica deloc. Dar vezi că nu pot să mă duc nici cu mâna goală. Trebuie să am neapărat articolul ăla din Arhive. Te rog să faci pe dracu nu în 4 ci în 40 și să-mi trimiți la Severin: Str. Calomfirescu no=31 2-3 exemplare, altfel n`am făcut nimic cu Severinul. Trimite-le cât mai repede, să le am joi sau vineri după Paști. Poate să trec și pe aci în ziua de Duminica Tomei sau luni după. Noutăți nu-s pe aici.

Cristescu o să se frigă rău cu Vădastra. Din nou va recurge tot la a sa "bun-aimée" ca să-i poată mulțumi și în altă parte.

Sărbători fericite, bărbosule

9.IV.933 D. Berciu

Măi bărbosule,

Ce dracu! Ne ții pe cărbuni vii de atâta amar de vreme. Tot așteptăm ca mortul colacul lui pe aci și ei, ai dracului, nu mai vin. Ce costă? Ce faci? Trimite banii urgent!!! Nestor are concediu decât pe luna asta!! Odată cu banii de sărbători trimite mai multe sute pentru ăl mic al meu să copieze pe vară pe Tocilescu, altfel n`am bani să-l las aici știi bine dar.

Deci bani, bărbosule, bani!!!, iar bani??

D. Berciu

8. București 4 August 1934

Mult Stimate D-le Plopșor

Am primit onoranta Dumneavoastră invitație pentru participarea la Congresul numismatic, medalistic și arheologic al Olteniei și cum subsemnații n`am lipsit niciodată de la o astfel de manifestare culturală și națională ne asociem la invitațiunea D-stră luând parte la congres și expoziție.

Subsemnații vom expune unele motive care sunt în legătură cu Oltenia și Muntenia.

Primiți salutul nostru amical

Cornel Secășeanu
Membru al Societății Numismatice
București Str. Cazarmei nr.30

Emil Bekéher
membru al comitetului societății
Numismatice române
Str. Bateriilor nr.50

N.B. Comunicând la congres:
Despre numismatica greacă,
Barbară, romană, bizantină și
Românească
C. Secășeanu

Despre tezaurul monedelor lui Mircea
și importanța lor în Oltenia
Emil Bekéher

9. București 23.IX.1934

Dragă Plopșor,

Mă execut cât putui mai repede. Din nenorocire sunt asupra confecționării unui articol pe care trebuie să-l termin de urgență pentru o revistă străină; așa că nu am deocamdată vreme să scormonesc mai adânc problemele pe care le pune extrem de interesantul și importantul tezaur (mormânt?) "gotic" pe care mi-l trimiți în poză.

Iată ce pot spune acum, așa ca să nu fie prostii, și lucruri garantate:

1) nu e "gotic" în nici un caz.
2) este din secolul VII roman (mai probabil) nu este exclus însă nici sec. VIII după Christos.
3) Prima oară în România când apare un mormânt de natura sitului din tezaurul acesta. După câte știu eu acuma, prima data în general (pe tot globul?) când decorul caracteristic despre care voi vorbi mai jos, apare pe o fibulă a acestora, de caracter Germanic.
4) Pe lângă fibulă, restul obiectelor nu au mare importanță, deși de exemplu cerceii sunt destul de caracteristici pentru arcul acesta.
   Paralele pentru cercei de exemplu în grupa III al lui Hampel (Altehüme des Zühen Mittelalters in Ungaren, vol.III) și în depozitul dela Kvin (Serbia), de ex. în ESA IX, p.299 (toate avarice!).
5) Senzația e cum spusei **fibula** și decorul ei. Paralelă exactă pentru forma fibulei nu am la îndemână momentan. Tip foarte rar în orice caz. Tip Germanic de sigur. Decorul: așa numit stil animalier Germanic, numit Stil II (după împărțirea lui Salin, Altgermansche Tieromamentic) admisă de toată lumea. Ce se vede pe fibula (e probabil o foae de aur imprimată cu un model de bronz așa numitele Pressmodele), sunt capete și poate și corpuri de animale stilizate în felului stilului II Germanic. Faptul însă că stilizările de pe partea inf. a fibulei poartă ornamentul caracteristic IV, numit Zahuschiutt (dințare) - care nu apare decât exclusiv pe monumente ornate în Stil II găsite numai în Ungaria (veche, geographic!) - arată că fibula nu este pur germanică. Monumente în Stil II și Zahuschiutt apare deci numai în Ungaria și nu par studiate în primul rând de Nándor Fettich de la Budapesta (nu-ți mai transcriu literature). În clasificarea lui Hampel aceste piese sunt în grupa III.
6) Tezaurul tău, cu tot ce se leagă de el, este avaric, după părerea corectă a specialiștilor, și după datele din studiul materialului. Sunt datate în Ungaria (și nu monezi!) din vremea Imperiului avaric (dela Justinian la Carol cel Mare) și sunt mai noi decât grupa germanică. Este o cultură de amestecuri, această cultură avarică a împrumutat de la germani (Heruli, după Alfildi, poate și Longobarzi, după Fettich) Stilul II de ornamentație animalică (Tierstil) dar l`au îmbogățit Zahuschitt-ul (III), care, repet mereu, nu apare decât pe lucruri din timpul Imperiului avaric. Problema pusă de fibula ta, cum o întrevăd eu: Stil animalier germanic II pe fibula de tip germanic și nu Zahuschitt (la avari apare de obicei pe alte obiecte mai ales pe capetele de curele (Rieonen Züngen), acesta ar putea fi pus în legătură cu originea trecerii acestui stil de pe monumentele germanice pe cele avarice. Privit așa, tezaurul tău poate fi și Germanic, dar e mult mai probabil că nu este pur Germanic. În orice caz, sec.VII, poate începutul secolului; aceasta din cauza elementului Germanic pe care îl dă fibula (ca tip). Cam asta pot spune eu acum, după o repede ochire a lucrurilor pe care le am la îndemână. Din păcate nu pot citi clar stilizările animalelor, sunt în combinația caracteristică grupei avarice, cu "bandă împletită" (Baudgeflechiz) și e o mare bătae de cap să vezi care-i capul, care ochiul, care corpul și a.m.d. greu de încadrat. Legături extrem de strânse cu grupa avarică în Stil II și Zahuschitt Germanic? (se poate), avaric? (greu de afirmat precis). Mai vorbim la Craiova, dacă vin pentru Cazanul hunic sec.5 p-Chr. F.apropiat exemplarul dela Tărțel, Ungaria. Tipul e denumit tip Hochricht, după desc. Dela Hochricht din Silezia. Vase pentru sacrificii merg până în Siberia și în China și în Mongolia. Datare este în Europa Centrală asigurată prin Hochricht (sec.V). Răspândirea (majoritatea în Ungaria) arată și ea că sunt aduse de huni. În general însă hunii nu sunt nici sesizați arheologic în mod precis. Recent a încercat Alfoldi (Funde aus der Hrunnenzeit rund ilore ethnische Sondensüng Archeologia Hungarica, 9, Budapesta 1932) să stabilească ce monumente din cele mai cunoscute sânt de atribuit Hunilor. Sunt morminte de călăreți nomazi. Interesant e că Alfoldi socoate

și celebrul tezaur de la Concești (Moldova), luat multă vreme drept sarmatic, drept hunic, și parese pe drept. Hunii au stăpânit Ungaria în sec.V-VI până i-au snopit Avarii.

La congres mi-e frică să nu pot veni. N-am un leu! Dacă fac rost de bani, vin, dacă nu, ce să fac? Sărăcie crâncenă aici la mine de-abia am ce mânca. Banii de săpături nu i-am încasat încă, deabia în Decembrie mi-i dau!

Salutări Dlui Vincenz, ție asemenea, toate cele bune,

Ion Nestor

10.

Stimate Domnule Profesor,

Am primit cu o vie bucurie scrisoarea și cartea D-v pe care am citit-o cu mult nesaț. Este acelaș scris ca și în Ceaur, numai lumea în care se petrec acțiunile diferă. Vă mulțumesc foarte mult pentru ea și sperăm ca și scriitorul nostru conjudețean ne va trimite "Posada Gurenilor".

Trimitem alăturat un proces-verbal pentru afilierea căminului la Fundațiile Regale. Vă rugăm foarte mult stăruiți să se aprobe afilierea. Sprijinind și ocrotind activitatea noastră culturală prin orice mijloace și prin publicațiile Fundației, vom putea lucra mai cu succes și după un plan unitar. Mai ales în ce privește cărțile pentru popor, vedem că Fundația lucrează cu multă râvnă. N`ar fi rău dacă toate căminele culturale ar lucra într-un mod armonic și sub o singură mână.

Nu știu precis, când veniți la Tg.Jiu, dar am avea mare plăcere să vă întâlnim.

Pentru tot serviciul care ni-l faceți, sperând că veți obține afilierea și mai ales prin autoritatea D-v Fundația ne va sprijini mai cu folos, vă rugăm să primiți mulțumirile noastre anticipate.

Nu uitați, să rugați Fundațiile să ne trimită cărți și publicații.

D. Pupăză
11 Febr.935
Dobrița-Gorj

11. 14 iunie 1935, București

Stimate Domnule Director,

Am fost informată, că în cursul lunei Iunie, va apare în editura: "Fundației culturale regale" "Principele Carol" din Craiova, o broșură din Biblioteca "Pământ și suflet Oltenesc", cuprinzând versuri scrise de țăranul poet gorjan, Constantin I. Goga.

Cu respect, vă rog a mă considera abonată la această broșură și a-mi comunica prețul ei.

Urmând ca imediat ce primesc binevoitorul D-voastră răspuns, să vă trimit costul ei, prin mandat poștal.

În același timp, ași dori să știm cât costă editarea unei astfel de broșuri, și care ar fi condițiunile de admitere, pentru publicarea lor în editura Fundației culturale regale "Principele Carol" din Craiova?

Cu deosebită stimă vă mulțumesc

Elena Schmidt Faur
Studentă

București III Calea Colentina 129

12. Buc. 21.8.935

Dragă Plopșor,

Primit cartea ta poștală și mă bucur că în lipsa mea - o nenorocire din toate punctele de vedere și care va mai dura (am vorbit astăzi cu doctoral și îmi vorbea de 15 sept. ca data a internării soției mele) n-ai stat. În felul acesta mă simt mai puțin vinovat. Alăturat: 1) state. Dealtfel la Craiova acasă sunt state de rezervă - îți trimit însă și de aici ca să fii mai sigur. 2) Statele de la Stănești (2 ex.), pe care completează-le tu cum socoți că e mai bine și nevoie. 3) Memoriu iscălit de mine. Nu știu dacă va merge, nu pot face însă altfel, deoarece aproape toate biletele de autobus sunt la Craiova în hainele mele de săpături rămase acolo. Dacă

memoriul nu merge, trimite-mi repede lămuriri cum să-l fac. Eu am socotit 150 de lei diurna zilnică. Diurna la care aveam doar dreptul, simplifică mult formalitățile. 4) Copia inscripției de la Bumbești, pentru cazul că nu o ai.

La Tocilescu în manuscrise am căutat astăzi. Nu am găsit nimic despre Bărlești-Porceni. Ce castru e ăsta? Trimite-mi lămuriri să caut mai departe, poate figurează la Tocilescu sub un alt nume. În schimb am văzut dosarele lui Tocilescu destul de mult despre săpăturile de la Bumbești, a săpat mult acolo. Ai extrase din actele astea? Scrie repede detailat ca să pot excepta din vreme tot ce trebuie de Tocilescu. În "Fouilles et recherches" din 1900 Tocilescu nu spune nimic despre Bumbești, dă doar inscripția cu câteva rânduri de interpretare.

Eu cum pot scăpa de aici alerg la Craiova, nu vreau cu nici un chip să lipsesc de la săpăturile de la Cornu și Vrăbicioara. Afară de aceasta mai avem de lucru în Craiova. D.B. mă anunțasă (prin frate-său și Andrieșescu) dorința de a mă intervieva asupra cercetărilor noastre de ăst an. Am avut grije să-l las pe Andrieșescu să înțeleagă că încercarea ar fi zadarnică și B. nu s-a arătat. Noroc bun mai departe. Și toate cele bune. Eu ți-am scris o c.p. Imprimată.

Ion Nestor

13. 25.I.936

Dragă Domnule Plopșor,

Am primit scrisorile D-v chiar astăzi și mă grăbesc să vă răspund. Am primit raportul pentru denumirea atribuțiilor membrilor din Comitetul de conducere. Eu cred că numai atunci când vom forma comitetul regionalei; vom da numai însărcinări să reprezinte regionala la diferite manifestări. Rostul însă al inspectorilor noștri, care trebue să meargă pe teren nedorind a lucra numai la centru. Am vorbit cu D.na Pop care primește bucuroasă să colaboreze cu noi și chiar la sărbătorirea Profesorului, a luat cuvântul în numele Olteniei. Sunt nedumirit în privința Filiașului. D-l maior Ureche îmi scrie de neînțelegerile de acolo și de pierderea procesului. Am primit însă rapoarte și informații că acolo s-ar fi făcut serbare pe 24 Ianuarie și că ar începe serios activitatea însă acum nu vrea D-l Cladoveanu să dea băncile căminului. Vreau să știu dacă ai dat hârtia noastră D-lui Prim Procuror și ce demersuri a luat, pentru intrarea în legalitate. Să nu se gândească numai că s-ar putea lucra cu Mitea și Cladoveanu mai ales acum, când s-a descoperit intențiile lor meschine. Filiașul trebuie aplanat, chiar dacă ar fi nevoie să plece D-l Cladoveanu de la acea școală, mai ales acum când face jocul celor răi. Eu am expus situația D-lui Profesor și nu vreau ca Fundația să iasă șifonată de această ambiție a domnului Mitea. Chiar eu reprezentantul Fundației, după cele indurate acolo, am iertat totul. Căminul își va urma cursul său și vom da drumul școlii țărănești. Am fost și am vorbit cu prefectul de Gorj, care foarte drăguț mi-a asigurat tot concursul său. Deasemeni în vară com face echipă la Runcu și vom cimenta mai bine legătura. La Runcu va merge Stahl, unde va face o monografie model pentru doctoratul său.

În Dolj, te rog să te gândești și la a doua echipă care va fi poate la Plopșor în felul cum ai cerut D-ta. Eu am fost la Rm. Sărat, unde am prezentat comitetul județean. Au început toți să simtă că trebuie să ne mișcăm. Și noi ne vom mișca, mai ales că D-voastră ve-ți pune totul pentru reușita ideii frumoase. Pentru bugetul nostru dela Craiova vom vorbi cu Profesorul care a venit deabia astăzi dela Paris. Deasemeni și cu permisul trebue să terminăm o data, ca să vi le dăm. Cred că vom cumpăra o mașină de la București; pentru scris.

Salutări prietenești

S.Nicolaescu

Iar gândul nostru întreg și dragostea noastră toată către M.S. Regele Carol al II-lea, către vlăstarul dinastiei Marele Voevod Mihai, către sfetnici tronului și către mândra noastră oștire.

Să trăiască întru mulți ani.

Stimate Domnule Plopșor,

După cum ne-am înțeles la Craiova, țin să vă alătur lista candidaților reușiți la S.S.R., precum și numărul de voturi al fiecăruia.

Pentru n-rul 3 al "Gândului" nu trimit nimic. Socotesc că aveţi material sufficient şi de va fi cumva nevoie de proză l-am sfătuit eu pe Savu să vă execute pe d-vs.

Altceva ce mai faceţi? V`aşi ruga să-mi trimiteţi şi mie ultimul număr din "Pământ şi Suflet". Şi totodată vă amintesc de colecţia anului al 2-lea.

Vă rog să primiţi multe salutari

P.S. Să-mi amintiţi şi mie data şezătorii

14. 13.5.936, Bucureşti

Domnule Profesor,

Începând examenul de capacitate, luni 5 Maiu, după vacanţa Paştelor, am găsit la Universitate o înştinţare pe care mă grăbesc a v`o adduce la cunoştinţă în interesul studiilor noastre geografice. Dl. Em.De Martonne profesor la Sorbona, ne anunţă sosirea d-sale în Bucureşti pentru a ţine o serie de prelegeri asupra Alpilor şi Carpaţilor continuând seria începută la universitatea din Cluj acum 3 ani.

Ca şi atuncea mă simt dator a releva însemnătatea marelui ajutor pe care o seamă de savanţi francezi, unii chiar aşezaţi printre uşi îl aduc universităţilor noastre şi a vă îndemna să vă folosiţi cât mai mult de instruirile pe care le puteţi dobândi pe această cale pentru cercetările proprii.

Îndeosebi pentru geografie, de când americanul Daves a ţinut un curs la Berlin metodele, cum ştiţi, au căpătat o dezvoltare considerabilă şi de cel mai mare interes să cunoaşteţi ultimele progrese ale ştiinţei noastre.

După greutăţile războiului, munca geografică şi-a reluat şi la noi firul cum se poate vedea din cel din urmă număr al Bul.Soc.Reg.Rom. de Geografie scris în întregime de tineri geografi. Prin urmare cei care aveţi lucrări în continuare veţi putea găsi în cursul ce ni se anunţă cea mai fericită ocazie pentru învierea preocupărilor Dv. Geografice. Este o ocazie unică pentru cei ce n`aţi făcut cursuri în vre`o universitate străină şi de aceia îmi fac o plăcută datorie a vă îndemna să luaţi parte cât mai des la conferinţele ce vor avea loc în cursul lunii lui Mai.

Colegiale salutări:
S. Mehedinţi

P.S. Cei care sosesc în Bucureşti vor putea lua informaţii mai amănunţite la Seminarul de Geografie (sala XIV).

15. Berlin-Charlottemburg 4 Fritsthestr 58 I Chamann, 30.III.1936

Dragă Plopşor,

Am primit la vreme, cu multe mulţumiri, cele două scrisori ale tale cu lămuriri şi material de abia acum, deşi mă trudesc de mult, reuşii să-mi fac o seară liberă ca să-ţi scriu şi ţie mai în linişte. Lucrez toată ziua, adică de la 9 la 3, în muzeu, de abia pe la 4 sunt acasă, mă odihnesc şi eu un ceas şi pe urmă o dau din nou cu treaba, mai ales corespondenţa. Şi nu ştiu cum, am mereu câte câteva scrisori care cer răspuns urgent. Pe amicii mei de aproape îi las la urmă. Ştii cum face omu, cu gându că "ăia" nu se supără! La muzeu lucrez materialul de la Monteoru, şi este şi o grea şi lungă boală căci H.Schmidt a lăsat la moartea-i lucrurile cam în dezordine şi chiar lipsuri. Acum sper că lucru este ce vine bun. Pe urmă mă mai duc la Frankfurt unde în fine voi redacta articolul nostru despre tezaurul Negoesc şi celelalte vechituri medievale olteneşti. Pentru a-mi vorbi de Coşoveni şi de articolul nostru, îmi trimiseşi tu cioburi de la Lazu, dar din cele mai caracteristice, cu bandă în val făcută cu pieptenele, din care am văzut pe vremuri exemplare când cu congresul nu m-ai trimes. Lasă voturile pentru G. Brătianu şi execută-te cu cioburile pomenite. Altceva: piesa desenată de tine pe furiş de la acel dobitoc avocat (să mă ierte Dumnezeu, dar altfel n-am cum să-i zic!) nu e cumva una şi aceiaşi cu piesa publicată de tine din amintirile lui Marinescu, care te-ar fi minţit şi a topit-o! Am primit poza de la Bărcăcilă, e deci în regulă cu cazanul de la Hotărani. Titlul lucrării ar fi cel dat şi lui Giurescu. Pe G. Brătianu l-am ascultat mai de mult aici într-o conferinţă ţinută în seminarul lui Gamilscheg despre Bismark şi I. Brătianu. Conţinut interesant dar cam slab; o nemţească foarte corectă şi pronunţată fără accent (m-a surprins) însă cu o atât de falsă accentuare a cuvintelor în frază, încât mai că nu se înţelegea mare lucru din

-se spune șeful tău. Așa e de altfel păcatul mai tuturor străinilor dinspre este care vorbesc bine nemțește. În general în conferință a avut "ținută".

Doamnei Hollanberg îi telefonez mâine și îi scriu ce făcui. Am s-o întreb și ce poate face cu o traducere a Maglavitului în nemțește; mă gândesc că în regiunile catolice, mai credincioase ale Germaniei s-ar putea desface, dacă nu cumva va fi cenzurată. Cu legea, dragă pe care o pregătesc tocmai acei inși care au, după câte mi se pare mie, mai puțină experiență în asemenea materie la toți, nu știu ce are a ieși. Asemenea lucruri nu se fac pe grăbite ci se studiază îndelung pe baza unui material comparativ despre care amicii mei se pare că nu prea au habar. Afară de aceștia Dumitrescu și cu Florescu urmăresc anumite scopuri neobiective și neștiințifice deci anume de "a da la cap" cutăruia sau cutăruia. Deși în asemenea materie trebuiesc avute în vedere numai și numai "interesele branșei", adică ale arheologiei românești și acestea se judecă în raport cu situația locală, cu oamenii de meserie ce sunt la îndemână, cu stadiul cercetărilor etc., etc. O lege proastă care se aplică e mult mai periculoasă ca o lege bună care nu aplică (de exemplu legea noastră de până acum). În fine, eu sper că alde tine, Daicovici și poate încă vreo doi oameni cu experiență și a arheologiei și a mediului românesc și oameni care nu operează numai cu un fel de "logică" abstractă cu care își scot toate soluțiile din propriul buric veți reuși să faceți aprecierea ceva mai puțin catastrofală. Și eu sunt vinovat, natural, dar n-am avut și n-am timp să lucrez cu memoria pe chestia asta cu material comparativ. Dacă voi fi în țară, iar va fi să se voteze năzdrăvănia voi încerca să spui și eu câteceva și apoi: ce rahat cu poezie ce faci cu o lege când nu ai o organizație (conservatori regionali etc.) care să ți-o aplice sau să poarte de grije de aplicarea ei? Și când colecțiile publice nu au mijloacele să intre în posesia materialului găsit întâmplător? Căci cu confiscări nu faci nimic, însă n-ai dreptul după "constituție" și cod civil. Ți-aș trimite legea nemțească (foarte bună și funcționează admirabil), dar n-ai ce face cu ea trebuie să știe cineva multă de tot nemțească ca să o poată folosi la adoptare. Teza ta asupra paleoliticului României, pusă la punct la zi se poate tipări aici. Eu ți-o traduc și îți găsesc locul unde s-o publici. Condițiile: ai poze din toate părțile? Conciziune, să nu se bată câmpii începând de la facerea lumii. Dacă îți surâde lasă moftologia politică și pierderea de vreme cu organizarea unei preistorii care nu există câtă vreme nu se lucrează și la altceva decât la "organizare" și pune-te cu burta pe paleolitic; numai de la Morosau și de prelucrat circa 450 de "articole"! Rupestru (cu poze bune) sau mezolitic (același lucru) pot să-ți vâr pe aici undeva, dar mai bine la "Antiquity" (London). Ce bine ar fi să scrii pentru Antiquity despre troian, cu poze bune restu știi tu pe dinafară; ai câte și un aviator de la serviciul aerofotogrametrie și ți-ar face niște poze din libelulă-faine! Scumpule aflu cu plăcere că pentru la vară e rost de lucru. Pune mâna pe bani să îi avem grămadă și să-i dăm drumul la vreo două săpături model (și nu uita mai grăbești că trag cu pușca după tine!). Intră în larg în stațiune Sălcuța, așa vor da material și sigur unele selecții de exploatat și propaganda. Și apoi să faci bine să mă lași să mă lupt eu pe limba mea nemțească cu tumuli de la Stănești și să vezi ce scot. Mai dă-le-ncolo de oale, că avem destule și "modern" e acum în preistorie nu materialul, ci ce au construit oamenii preistorici. Mi-e teamă că am să te găsesc fără materialul și stațiunile clasate pentru preistoria Olteniei! Numai să te prind că n-ai făcut nimic, decât poate doar voturi pentru G. Brătianu! Pierzi 7 zile pentru ca un țigan lăeț să voteze bețele voastre! Eu mai rămân aici probabil până la 1 iunie. Pe urmă cum vin în țară vreau să te văd cum mă aștepți cu banii de săpături la gară. Cu sănătatea o duc foarte bine. M-am lăsat pe aici de beție (românul își pierde calitățile în străinătate), la foale m-au căutat ăștia pe aici și mi-au dat afară că n-am nimic, mi-au găsit un ulcer la mațe, care cică nu omoară și se vindecă și încolo m-am rugat să fiu ceva mai puțin trăznit. Mi-au luat țigările și mi-au pus luleaua în gură (nu a neamțului pe care îți spusei că o dădui naibii) și trabucurile celea cât copacul cu care mă simt foarte bine. M-am îngrășat, nu mă mai dor nici mațele, nici bojogii, nimic, lucrez și nu pic; totul în regulă. Scrie și tu, dar curând. Scrie-mi de toate ce ți-am cerut. Pe acolo nu am veste de la nimeni. Daicovici nu mi-a scris de mult, iar Dumitrescu face pe "Directorul" până ce i-oi tăia pofta. Am obosit Plopșorică scriindu-ți la fleacuri. Spune sănătate și salutări la copii, sărutări de mâini doamnei Plopșor și ție numai lucruri bune.

Ion Nestor

Pentru că ești mare politician să-ți scriu și ceva politică de pe aici:

I. Ordine și prosperitate
II. Hitler e Dumnezeu
III. Libertate aici mai multă ca în democrațiile noastre
IV. N-am găsit schimbat nimic în rău aici, dimpotrivă foarte multe lucruri schimbate în bine

V.	Olimpiada are să fie o nebunie. Încă ceva: de aici la Oslo dus și întors cu 90 RM, de la Buc. aici dus și întors 1 00 RM. În total deci cu totul Buc.Oslo via Berlin 200 RM. Totul depinde deci cum cumperi marca. Eu mă tem că n-am acum nici lei, nici tigrii, nici elefanți! IN.

16.

Domnule Inspector,
Mult stimate Domnule
C.N. Plopșor.

Am primit revista "Gând și slovă oltenească" nr.=13 a II și mă grăbesc, deși încep cu nr.=13, s`o onorez cu o bucată literară.

E un produs al nostru oltenesc și trebuie să sălășluiască întru noi, croind dare noi în literatura noastră poporană.

Ați fost întotdeauna fruntașul orânduirilor dobândite prin muncă, luptă și cu cultură și sperăm că veți da procentul ideal de creație și producție, ce se va revărsa cu prisosință asupra spiritului nostru constructiv, oltenesc.

De aceia noi așteptăm cu bucurie

Considerați-mă abonat. Când vin la Craiova și asta va fi cât de curând, plătesc.

Cu distinsă stimă
Vă salută
Petre Nicolescu
Învățător gr.I
Coveci Dolj

10.II.1937

17. București 20 oct.1937

Dragă Plopșor,

Îți scriu în privința tezei tale. Traducerea a început și merge destul de bine. Sper ca până la începutul lui noiembrie să intre la tipar. Este însă o chestiune de care eu n`am timp să mă ocup și pe care trebuie să o faci tu. Iată despre ce este vorba:

În textul tău sunt foarte multe citate din diferite studii scrise în l.franceză, citate pe care nu le-ai dat pe românește. Nu este logic să le traducem noi în l.franceză - ci trebuie să dau citatul, între ghilimele, exact așa cum a fost publicat. Cum bănuiesc că ai un duplicat al tezei tale, cerceteaz-o te rog repede și, din fișele și lucrările pe care le ai la tine, completează-mi toate aceste citate în l.franceză și trimite-mi-le cât mai repede, pentru a putea fi date la tipar odată cu restul. Dacă, întâmplător, n`ai posibilitatea să faci acest lucru, atunci scrie-i lui Nestor, care trebue să vie zilele acestea, să facă el această operație absolut necesară.

Totodată trebuie să-mi trimiți și acele completări, de adăugat la sfârșitul lucrării, în care să treci diferitele descoperiri și teorii emise asupra paleoliticului dela data scrierii tezei și până anul acesta. E necesar și pentru tine și pentru "Dacia". Apoi trimite-mi urgent cele câteva note cu pozele respective, de care ni-ai vorbit.

Aștept răspunsul tău grabnic și odată cu el toate cele mai sus.

Cu bine și sănătate,
al tău,
Vl. Dumitrescu

18. LEGAȚIUNEA REGALĂ A ROMÂNIEI SERVICIUL DE PRESĂ WIEN, 30 Martie 1938

Domnule Director,

Drept răspuns la scrisoarea D-Voastră din 16 Martie a.c. adresată Consiliului nostru General, am onoarea a vă trimite aici alăturat 7 reproduceri fotografice (fiecare în câte 2 exemplare, în total 14 ex.) după planurile ce se găsesc în Arhiva ministerului de războiu din Viena.

- Reprezentantul nostru pe lângă Arhivele de stat din Viena ne aduce în acea vreme la cunoștință că în arhiva ministerului de războiu nu se mai găsesc alte planuri sau hărți afară de cele ale căror reproduceri sunt anexate aci.

Am indicat pe contrapagina fiecărei reproduceri mărimea originalului.

Mi-a făcut o deosebită plăcere să pot face acest mic serviciu Muzeului Olteniei în aducerea aminte a atâtor clipe frumoase petrecute în capitala Olteniei în timpul expoziției naționale din 1906.

Primiți, vă rog, Domnule Director, încredințarea înaltei mele considerațiuni

Consilier de presă
Iosif Schiopul

Domniei Sale
Domnului Director al Institutului de Arheologie Olteană
Craiova

19.

Iubite D-le Plopșor,

Privitor la rugămintea dumitale, am văzut fotografiile ce ți-a chibzuit și-ți va trimite D. Pârvulescu. Asupra Cerneților deci treaba este încheiată. Unele însă din cele vechi, n`ar prezenta vre un interes, întrucât sunt dependințe, ori grafituri aduse mult mai târziu.

De altfel în Cerneți a mai avut o moară pe Topolnița, o casă și niște prăvălii, care fiind de zidărie ușoară și nefolosit de nimeni de mult s-au distrus cu vremea.

A mai avut un han la Balta, care iar nu mai este, după cum nici casa din Cloșani la fel. Era un om cuprins cu așezări gospodărești și negustorești în locuri și vaduri potrivite la agoniseală, după socoteala vremii aceleia. Rămâne, deci pentru împlinirea rugăminții d-tale, fotografia bisericii din Prejna pentru care poți apela la d-l Bărcăcilă, și basoreliefurile monumentului de la Padeș pe care voi încerca la cea dintâi ocazie potrivită să fie fotografiate și să ți le trimit.

De altfel interes istoric legat de mișcarea din Mehedinți prezintă interes numai copia Padeșului, locul celei dintâi proclamări a revoluției și locul pornirii ei; de aceea și rostul monumentului ridicat acolo.

Dacă nu poți obține dela d. Bărcăcilă biserica din Prejna, dă-mi de știre, că poate când s`o mai îndrepta vremea să pot să mă reped într`acolo și să iau și fotografiile acelea.

Multă sănătate,
M. Cantacuzino

7.IV.1940

20.

Dragă Plopșor,

Sunt dela 8 Martie în Severin cu lucrările și preocupările mele, la muzeu și la monumentele istorice de aici. Mare plăcere mi-ar face o vizită a ta aici de ai putea și cu un bun aparat fotografic. Nu stau însă acum decât până la 29 Martie incl. Poate să găsești ceva ce te interesează și pe tine - dacă nu la mine, la alte arhive de aici.

Dacă ai putea și extrasele articolului meu cu Dârvarii Viaregi - mi-l aduci.

Cu toată dragostea

Al. Bărcăcilă

18/III.944

T. Severin

P.S. Mă înștiințezi telegrafic de vii - sau mă găsești dimineața și după amiaza la Cetatea Severinului sau la Muzeu - la ora 1 la masă la D-na Sălăjan, Bd. Carol 31 - seara la culcușul meu - Dispensarul P.C.A. unde am mai fost împreună.

21. Instytut Prehistoryezny Poznan, le 26.VII.1948Uniwersytetu Poznanskiego Mielzynskiego 26-27 Poznan

Ul.Sew.Mielzynskjego 26/27

Monsieur le Dr. Nicolaescu-Plopşor,
Directeur du Musee Regional
A Craiova

Nous avons l'honneur de vous proposer une échange des nos publications contre les vôtres. Nous vous pouvons envoyer les publications nommées dans la l'liste ajoutée et nous vous prions de bien vouloir nous envoyes toute la serie de votre revue: Oltenia.

En espérant que vous accepterez notre proposition, nous vous prions d'agreer l'assurance de notre tres haute considération et les salutions les plus cordiales.

Jozef Kstrzewski

(-) Prof.Dr. Jozef Kstrzewski
directeur

Instytut Prehistoryczny
Uniwersytetu Poznanskiego
Poznan
Ul.Sew.Mielzynskjego 26/27

22.

5/7-1934

Ştimate D-le Plopşor,

Regret că nu voi putea să fiu la Gară dar trimit o telegramă de la Ţară, unde mă chiamă să vin imediat, şi plec acum.

Cu afectuase salutări

C. Calafeteanu

D-sale D-lui N. Plopşor

Str. Voevodul Mihai 30

23.

Bucureşti 14.IV.51

Stimate domnule Plopşor,

Ca nu cumva să întârzii prea mult cu răspunsul la scrisoarea Dvs., prefer să răspund imediat şi atunci scap de o grijă. Ultima hotărâre a celor mari sună cu privire la persoana mea astfel: voi pleca de la 1 Mai la 1 August a.c. la Dinogeţia, iar de la 1 August la Verbicioara. S-a răsturnat tot planul deoarece în prima perioadă nu avea cine să sape la Garvăn. Rezultă că la început veţi lucra Dvs., dl. Berciu, Măriuţa şi doamnele (acestea din urmă când se vor elibera de sarcinile de la facultate).

Despre studenţii de la antropologie nu s-a hotărât nimic de către Institutul de istorie, dar după câte ştiu ei sunt programaţi de către Institutul de antropologie şi vor veni pe şantiere atunci când va fi nevoie.

Despre desene mare lucru nu-ţi pot spune - i-am dat doamnei să le facă, dar vin şi alţii şi o bat la cap şi nu se poate ţine de ele. În orice caz am mai terminat o planşe şi jumătate, mereu îi aduc aminte. Dar n-are ce face.

De îndată ce am primit scrisoarea Dvs. m-am dus la dl.prof. Nestor şi i-am citit rugămintea cu privire la piesele ce trebuiesc verificate la Craiova. Mi-a răspuns că are să vă trimită materialul pe care-l cereţi imediat ce va fi transcris la maşină. Pe aici toate sunt bune. Luni (16.IV) mă voi produce din nou în faţa publicului vorbind despre cultura Criş din Moldova. Prezentarea materialului o fi cum o fi, dar după citirea concluziilor cred că am să plec bătut.

În ultimele zile am fost plecat în Dobrogea în regiunea canalului, unde m-a trimis Institutul pentru a cerceta condiţiile descoperirii unui tezaur de obiecte de aur. Am mai respirat şi eu niţel aer curat. Aştept cu nerăbdare plecarea pe şantier. Mai am de stat prin Bucureşti doar maximum o lună şi apoi îmi iau traista şi nu mă voi opri decât la Bisericuţa. Aţi mai fost pe undeva?

Vă urează multă sănătate

24.

Stimate domnule Plopșor,

Vă trimit prima serie de desene după o planșe și jumătate. În curând veți primi o altă serie. Domnișoara a avut și alte lecturi încât n-a putut desena prea mult. La rapoartele definitive despre Verbicioara și Balta Verde n-am mai lucrat deoarece am avut pe cap o mulțime de treburi cu facultatea, iar eu a trebuit să pregătesc comunicarea despre cultura Criș de la Glăvăneștii Vechi.

Ne pregătim cu toți de drum, pe la 5 mai pleacă primele echipe din care voi face parte și eu.

Termin și îți urez multă sănătate

Comșa

25.

București, 23.X.1950

Dragă Bărbosul,

Mi se pare, că pe lângă autentica podoabă capilară, ți-ai mai arborat încă o barbă, ca să-mi explici anumite împrejurări istorice ale aflării urmelor sălbăticiei la Piscul Cornișorului. După câte înțeleg, însăși străvechea zeitate "Ananke", de care tremurau și zeii din Olimp, a contribuit la aceasta, făcând să se rupă carul "Ratei" drept în poala Piscului Cornișorului. Astfel stând lucrurile, ce mai putem spune noi muritorii de rând? Numai că iubitul D-tale șef responsabil nu te menționează nicăieri în legătură cu senzaționala descoperire. Eu însă am bănuit dintru început cine a fost acela cu "ochiul câmpului" și de aceea te-am iscodit. Obiectele paleolitice se vor fi găsit ele în terasele Desnățuiului, așa cum este firesc și cum spui, însă el cere cu această ocazie săparea urgentă a Piscului, "ca să vadă ce are la fund", lăsând înadins pe profani ca și pe inițiați să deducă acest fapt al unui presupus strat paleolitic pe fundul Sălcuței-Nestor, se pare, că tot astfel a înțeles. Însfârșit, s`o vedem și pe aceasta. Dacă te-ai aliat, volens-nolens, cu, "Piratul Stațiunilor" nu mai poți zice nimic. Deocamdată însă planul acesta măreț și vast nu s`a bucurat încă de binecuvântarea lui Pontifex Maximus (Roller). Bineînțeles Dalai-Lama (Iași) s`a oțărât cumplit - și taie în carne vie în șantierele celorlalți nevinovați. Însfârșit, e o tactică de înaltă școală pentru a obține ce vrea pentru favoritul său. Toate acestea se pritocesc în legătură cu elaborarea planului arheologic cincinal.

Cred că ai aflat că în urma opoziției Clujului, deschiderea expoziției s`a amânat până la Sf. Catrina (25 N.) și că Congres nu se mai ține căci, se pare, că nu am fost destul de făcuți "cu ouă și oțet" anul trecut. Totuși d-ta nu ai dreptul să porți pică "responsabilului", căci el este desigur un suflet bun. Cred că te-a și vestit că ai fost numit referent științific al Institutului. Deci se poate deduce, că el știe să fie recunoscător față de talentele d-tale deosebite de profesor și săpător arheologic. Asta e situația.

Te așteptăm la București, ca să mai punem țara la cale

Noroc și la revedere

Vl. Dumitrescu

N.B. Dacă te interesează, află, că repertoriul trebuie să fie gata redactat și bun pt tipar, la S. Ion a.c. (1951)

26.

Trimit cele cerute. **Puteau să vină și fără reproșuri!** Ați cerut și nu vi s-a dat? Nu s-a făcut nimic cu zgârcenie! Ai dreptate că nu trebuie să ne facem de rușine **acolo,** dar cred că nici aici nu trebuie să ne facem de rușine. Nu am primit încă cei 90 mii lei, care sunt, probabil, pe drum, sper că știai acest lucru. Eu am lucrat zilnic cu 24-25 oameni. Nici nu știu dacă poți să-i plătesc azi. Trimet:

1. încă 8000 lei prin Preoteasa care se adaugă la cei trimiși prin Gheorghe Sarlot=13000 lei. E tot ce am la ora asta plus riscul de a amâna pe câțiva verbicioreni pentru săptămâna viitoare.
2. Planșeta.
3. 6 state de plată (în trusa planșetei).
4. Hârtie de scris.
5. Pioneze (în trusa planșetei).

Nu avem hârtie de împachetat. Am cumpărat ziare. Ne costă o mulțime de bani. Faceți la fel acolo!

Cât privește carnea împuțită, etc., etc., e o chestiune de bucătărie interioară a subcolectivului de pe Fiera, că nu vreau ca să cadă în sarcina mea exclusivă. Vi s-a trimis din tot ce am avut. Regret că nu ai decât împunsături răutăcioase!

Dar nu-i nimic! Bine că rezultatele sunt **bune**, după cum îmi scrii. Asta contează! Șantierul să iese bine! Înțepăturile sunt ale noastre, ale amândurora. Vor trece. Se vindecă. Nu? Te aștept diseară cu actele și cu noutățile "fieriane"! Noroc!

14/7.51

D. Berciu

27.

Subcolectivul
Fiara,

V-am trimis ieri suma de de lei 10000. Nu am încă nici o confirmare de primire a sumei. Vă rog - oricare mai este pe teren să-mi răspundă prin curier, dacă suma a ajuns în mâinile unui membru din colectiv. Unde au au lucrat oameni și cei trei membri ai subcolectivului ieri, vineri, 18 iulie? Curierul nostru nu a găsit pe nimeni pe Dealul Fiara, cred că unul ar fi trebuit să rămână neapărat pe șantier! Cu această lipsă de responsabilitate, s-ar putea ca Păunescu să piardă peșterile.

Dacă tov. Plopșor e plecat la Craiova, Păunescu și Nicolescu vor rămâne tot timpul pe teren! Perighezele se fac duminica și, dacă e necesar să fie întreprinse în alte zile, nu pot pleca, în nici un caz, **toți** membrii colectivului părăsind, ca ieri, șantierul principal.

Ce ași fi răspuns, dacă ieri aveam o vizită de la București?

Trimite-mi cele două mici geamantane ale lui Nicolescu. Răspundeți dacă le-ți primit. Dacă tov. Plopșor e plecat, restituiți-mi scrisoarea de ieri.

Noroc,

D. Berciu 19/7.951

Verbicioara

28.

Referat,

Subsemnatul dr. C.S. Nicolaescu-Plopșor, responsabil adjunt al Șantierului Arheologic Vârbicioara și împrejurimi luând cunoștință de cuprinsul telegramei tov. Vicepreședinte al Așezămintelor culturale și trebuind să mă prezint de urgență la Craiova pentru executarea unor sarcini speciale în legătură cu Muzeul Regiunei Dolj rog a mi se admite lipsa de pe șantier în zilele de 1-10 august când urmează a reprezenta șantierul nostru în cercetările și săpăturile ce va face Institutul de Antropologie în peșterile Gorjului.

Conform adresei cu nr.2551 din 6.XI.951 mi-ați comunicat că în ce privește aceste cheltuieli pe care le-au trecut în referat, chestiunea se va rezolva când voi veni la București. Eu am venit la București, dar n-am putut să vă contactez dumneavoastră fiind mereu ocupat.

Am ridicat problema într-o ședință de comunicări și tov. Condurache cu care m-am întreținut dă dreptate cauzei mele luându-și angajamentul că va interveni la conducerea Institutului pentru mine. Dar până azi nici un răspuns. Și știu precis că alți tovarăși vor susține că am depășit termenul legal de o lună în acelaș loc și conform legii li s-a redus diurna, totuș responsabilii de șantiere sau Institutul a găsit soluția despăgubitoare.

Cluj, 3/XII 951

29.

Iubite tov. Plopșor,

Îți răspund neoficial, adică fără antet și fără număr. Dar și asta e mare lucru - printr`un **autograf.**

Îți mulțumesc pentru cele trimise, atât de folositoare. Văd că ești de altă părere cu periodizarea având schema oficială a Repertoriului. Dar pare că ai dreptate, văzând că noi nu prea avem mezolitic! Vom mai discuta la București când ne vom întâlni.

Acum, aş vrea să-ţi comunic o teză a unui arheolog ungur la Budapesta (Vértes 1951) care discutând periodizarea lui Tolstov, propune ca în ceata primitivă să nu se treacă şi H. Neanderthalensis, acesta fiind deja pe o treaptă superioară de org.soc., în gintă matriarhală începătoare. Deci: e de aceeaşi părere cu matale! Tot el mai stabileşte că inventarea arcului şi săgeţii să se pună în **aurignaciar** aducând probe ptr. Existenţa săgeţilor din această epocă. Ce zici? Şi în această privinţă vă întâlniţi căci pentru mata treapta de sus a sălbăticiei începe cu aurignaciarul!

Planul de săpături l-am primit şi-l voi îngloba în planul general al colectivului care însă nu va fi atât de întins (în scris) ca cel paleolitic.

Cum o mai duci? Noi-bine!

Cu cele mai calde salutări

C.Daicoviciu

P.S. Dacă ţii; pot să-ţi confirm primirea şi oficial. Dar nu-i nevoie . . . (nu sunt D.R.)
Institutul nostru se cheamă "Institutul de Istorie şi Filozofie al Academiei R.P.R. Filiala Cluj" (nu Institutul de St.Clasice care a fost, dar nu mai e). Adresa e Cluj, str.Boştinarului 2.
Ca să ştii . . .

Te pupă

C.Daicoviciu

C.S. NICOLĂESCU-PLOPŞOR - CORRESPONDANCE INÉDITE

Le savant C.S. Nicolăescu-Plopşor, personnalité marquante de la science roumaine, fondateur de voies et de méthodes, a entretenu une correspondance systhématique avec ses contemporains. L`auteur transcrit pour les lecteurs de l`Annuaire du Musée 19 lettres signées Iuliu Moisil, Simion Mehedinţi, Ion Andriescu, Ion Nestor, Vladimir Dumitrescu, Dumitru Berciu, Alexandru Bărcăcilă, Iosif Schiopul etc.

ANALIZA PROCESULUI DE USCARE A ȚESĂTURILOR. TRANSFERUL DE CĂLDURĂ ŞI MASĂ

Alina Gărău

Disciplina care poate trata complex procesul de uscare se poate corela şi angaja într-un tot unitar cu fizica, chimia, mecanica, e.t.c.

Proprietățile şi caracteristicile tehnice ale materialelor textile se modifică odată cu variația umidității. Sorbția şi desorbția apei şi a vaporilor de apă determină o modificare în greutatea, volumul, grosimea, proprietățile mecanice, energia internă, conductibilitatea termică şi electrică a fibrelor.

Când sorbția are loc în straturile superficiale ale sorbantului, fenomenul se numeşte adsorbție, spre deosebire de absorbție, care se petrece în interior , intermolecular.

În privința comportării la sorbție, fibrele de origine animală (lână, păr de capră, păr de cămilă, mătase) sunt superioare celorlalte pentru că sorb vapori de apă în cantități mai mari fără a-şi pierde din proprietăți.

- Considerații generale asupra procesului de uscare

Eliminarea apei aderente rămasă în materialul textil în urma curațirii umede şi a apei capilare, se poate realiza numai prin procesul de uscare. Acest lucru se realizează prin evaporarea în aerul înconjurător a apei de la suprafața materialului textil şi prin difuzia apei din interiorul fibrei la exterior şi aşa mai departe până la uscare.

Viteza uscării, care în unele cazuri este foarte importantă, depinde de umiditatea relativă a aerului şi temperatura materialului. Umiditatea relativă este raportul exprimat în procente între conținutul de apă al aerului măsurat la temperatura respectivă şi al aerului saturat la aceeaşi temperaturăşi a cărui UR se consideră 100%.

Prin încalzire umiditatea relativă a aerului scade. De exemplu, un aer saturat la 20° C (UR 100%), încălzit la 80° C va avea umiditatea relativă de numai 5,9%. În acelaşi timp, creşte energia cinetico-moleculară şi tensiunea de vapori a apei din materialul textil. Toți aceşti factori fac să crească viteza de evaporare a apei din material, deci viteza de uscare.

Uscarea textilelor muzeale se face în general la temperatura ambiantă, uscarea realizându-se mai repede atunci când sunt curenți de aer (se face mai repede deoarece aerul în care se face evaporarea nu ajunge la saturație) ca şi atunci când temperatura aerului este mai ridicată (creşte tensiunea de vapori a apei din material), iar aerul devine mai uscat (umiditate relativă redusă).

Viteza de evaporare creşte cu cât suprafața de evaporare este mai mare.

Durata uscării depinde şi de cantitatea de apă rămasă în material după spălare şi care trebuie evaporată.

În cazul fibrelor naturale ea poate fi cuprinsă între 45-65%, iar la cele sintetice 20-30% raportată la materialul textil complet uscat.

În condiții obişnuite, uscarea durează 6-8 ore şi chiar mai mult. În cazul unor materiale textile speciale operația de uscare trebuie să se desfăşoare într-un timp mult mai scurt.

Pentru a realiza o viteză de uscare mare, materialul textil este supus la un curent de aer cald cu temperatura de 80-100° C. Aerul cald în acest caz are rolul de a încălzi materialul textil şi de a transporta vaporii de apă rezultați. Alte metode sunt cele în care încălzirea materialului textil se obține prin contact cu o suprafață încălzită sau cu radiații infraroşii.

- Mecanismul procesului de uscare

Cunoaşterea tipurilor de transport de căldură şi masă în materialul supus uscării permite determinarea mecanismului procesului de uscare.

În perioda de viteză constantă de uscare, rolul principal îl joacă circulația simultană a căldurii şi masei în stratul limitrof.

În această perioadă, umiditatea este adusă la suprafața materialului în special sub formă lichidă. Circulația umidității este provocată de forțe capilare sau de diferența de presiune interioară, în funcție de tipul materialului.

În perioada descrescândă de viteză de uscare, rolul principal îl joacă condițiile de transport în interiorul materialului. O importanță tot mai mare capătă şi circulația umidității în fază gazoasă.

Un mecanism ipotetic de circulație a căldurii și masei în ultimul stadiu al procesului de uscare a unui material capilaro-poros (textil) este cel în care umiditatea lichidă apare în stare pendulară care poate fi definită ca o stare a umidității care apare inconstant în locul de îngustare a capilarelor.

Să admitem că în primul moment curburile ambelor meniscuri ale elementelor lichidului sunt egale.Dacă în sistem apare un gradient de temperatură, el va crea un gradient al presiunii vaporilor de umiditate. În acest caz va interveni o circulație a vaporilor.

După cum se expune într-o serie de lucrări, un material supus uscării poate fi împărțit în trei zone: una uscată, o zonă de evaporare și zona umedă. În zona uscată, umiditatea se deplasează numai sub formă de vapori, iar în zona umedă va avea loc în special circulația umidității lichide. Ambele tipuri de transport apar în zona de evaporare.

Caracterul desfășurării procesului de uscare poate fi urmărit foarte ușor pe baza graficelor întocmite de obicei în următoarele sisteme de coordonate:

-umiditatea materialului – durata uscării

-viteza de uscare – umiditatea materialului

-temperatura materialului – umiditatea materialului

Datele pentru trasarea curbelor se obțin în laborator prin măsurători asupra unui eșantion de material.

- Transferul de căldură și masă în procesul de uscare

Căldura poate fi adusă la suprafața materialului supus uscării cu ajutorul radiațiilor termice, convecției sau conducției. În majoritatea cazurilor transferul are loc prin intermediul tuturor acestor modalități, cu preponderență mai mică sau mai mare a uneia dintre ele.

In timpul uscării, are loc un transfer simultan de căldură si masă atât în interiorul firului textil cât și în stratul limită de la suprafața dintre faze. În timpul contactului dintre materialul umed (fire) și aerul încălzit care-l înconjoară, apa de la suprafață se evaporă. Transferul de masă care are loc în timpul procesului de evaporare a lichidului, în direcție perpendiculară pe direcția fluxului de agent de uscare (aer), influențează starea stratului de lângă perete, ceea ce datermină modificări ale valorii coeficientului de transfer al căldurii. Lichidul evaporat pătrunde în mediul ambiant în urma difuziei.

Coeficienții de transfer de căldură și masă depind de forma și dimensiunile geometrice ale suprafeței de evaporare, de caracterul circulației amestecului de vapori-gaze, presiune, temperatură, proprietăți fizice ale lichidului și gazului, concentrația componenților în amestecul vapori-gaze, vibrațiile câmpului de circulație și poziția suprafețelor de evaporare.

Relația dintre coeficiențiide transfer de căldură și masă și parametrii menționați, se determină de obicei experimental.

Circulația umidității în materialul supus uscării poate avea loc în următoarele moduri:

- transfer prin difuzie care este modul principal de deplasare a umidității sub formă de vapori. El are loc în materialele capilaro-poroase în care dimensiunea caracteristică a spațiilor libere este mai mare de 10;
- transfer prin efuzie, care are loc în zona în care circulația vaporilor se face într-un spatiu redus,caracteristic spațiilor din materialul textil cu dimensiuni sub 10 (zona firului îmbibat cu apret);
- transfer prin forțe capilare;
- transfer prin presiune interioară: presiunea interioară este o urmare a existenței încărcăturilor electrice pe particulele materialului respectiv, care astfel acționează asupra sa. În perioada inițială de uscare, toate particulele sunt separate între ele printr-o peliculă de lichid. Evaporarea umidității de pe suprafața materialului provoacă o contracție a stratului superficial și deci, o creștere a acțiunilor între particule, manifestată prin scăderea presiunii lângă suprafața corpului. Diferența de presiune care apare astfel, provoacă curgerea umidității spre suprafață, unde această umiditate se evaporă. Se formează un gradient al umidității în material, implicit și un gradient al presiunii interioare;
- Transfer prin presiune osmotică întâlnit la produse coloidale (apret pe bază de amidon sau CMC);
- Termodifuzie: în prezența condițiilor neizotermice, are loc o circulație a umidității sub influența gradientului suplimentar de concentrație, provocat de gradientul de temperatură;

Căldura poate fi adusă la suprafața corpului supus uscării prin radiații termice, prin convecție, conductibilitate (contact), prin cîmp de înaltă frecvență, prin cîmp de radiații infraroșii, etc.

La uscarea prin convecţie, transferul de căldură depinde de forma geometrică a materialului supus uscării, de căldura specifică, de viteza agentului de uscare (aer cald) şi masa specifică a acestuia. Pentru viteze ale agentului de uscare de 25 m/s, coeficientul de transfer atinge valori pînă la 251,4 kj / m h grad în cazul suprafeţelor plane.

La uscarea prin contact, coeficientul de transfer are valori de aproximativ 4190 kj / m h grad, a cărui valoare scade pînă la jumătate, ca urmare a formării unui strat de vapori între cele două suprafeţe de contact.

Uscarea prin radiaţie realizează un transfer bun de căldură dacă se obţine un coeficient ridicat de absorbţie a radiaţiilor, iar spectrul de emisie coincide pe cît posibil cu spectrul de absorbţie al materialului umed.

La uscarea în cîmp de înalta frecvenţă, căldura se formează în interiorul materialului supus uscării.

Căldura obţinută este cu atît mai mare cu cît coeficientul de pierdere al dielectricului este mai mare. În acest caz, fenomenul de suprauscare se evită mai uşor, deoarece, căldura ia naştere cu precădere în zonele umede unde coeficientul de pierdere al dielectricului este mai mare.

Concluzii

Procesul de uscare a materialelor textile în laboratorul de restaurare, trebuie să se realizeze întotdeauna sub o strictă supraveghere, avînd în vedere că în cele mai multe cazuri piesele textile aflate în laborator au o vechime relativ mare şi foarte des prezintă degradări fizico-mecanice ca şifonări, tociri, răriri, ruperi, deşirări, friabilitate, etc.

Condiţiile optime pentru o uscare fără riscuri a unei ţesături sunt: UR 55 % şi o temperatură de 22 grade C.

Există un pericol atunci cînd fibrele cedează din umezeală peste o anumită limită, începînd să se degradeze.

În cazul unor textile care prezintă migrare masivă de culoare în urma procesului de curăţire umedă, putem mări viteza de uscare folosind un uscător care să transporte vaporii de apă rezultaţi în timpul uscării. Curentul de aer poate avea o temperatură mai mare decât temperatura mediului ambiant numai în cazul în care vom considera că materialul textil nu prezintă pericol de degradare. Lâna, deşi are rezistenţă destul de mare la acţiunea căldurii este inferioară din acest punct de vedere bumbacului şi inului (temperaturi de degradare: bumbac-150° C, lînă-135° C, mătase-150° C).

Viteza de uscare creşte proporţional cu mărirea suprafeţei de evaporare, deci vom încerca să avem o suprafaţă cât mai mare de evaporare şi spaţiu cât mai deschis pentru ca aerul în care se face evaporarea să nu ajungă la saturaţie.

Viteza de uscare creşte şi dacă avem o cantitate mică de apă rămasă în materialul textil. Acest lucru îl realizăm tamponând materialul după curăţirea umedă cu hârtie de filtru.

Urmărind atent toţi factorii care influenţează procesul de uscare şi respectând toate principiile şi normele de restaurare ce se impun într-un laborator putem acţiona benefic asupra pieselor fără a le deteriora.

THE ANALYSIS OF THE DRYING PROCESS OF FABRICS. THE HEAT AND MASS TRANSFER.

The paper presents the ways of heat and mass transfer during drying , methods of increasing the rate of water evaporation from textils undergoing wet cleaning, proper conditions for riskfree drying of museum fabrics.

BIBLIOGRAFIE

1. N. Asandei, A. Grigoriu, **Chimia şi structura fibrelor**. Ed. Academiei RSR, Bucureşti, 1983.
2. A. Hristev, V. Falie, D. Manda, **Fizica**. Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981.
3. H. Maurus, I. Bucurenci, **Spălarea produselor textile şi detaşarea petelor**. Ed. Tehnică, Bucureşti, 1978.

METODE DE ALBIRE A LÂNII ÎN LABORATOR

Irinela Firan

Cea mai mare parte a fibrelor textile sunt de natură organică.

Fibra de lână este o fibră naturală cu structură filiformă, lungimea ei fiind de cîteva sute de ori mai mare decît diametrul şi este formată din trei straturi şi anume circular, cortical şi medular.

Calitatea fibrelor de lână depinde de rasa oilor şi climă. Lâna tunsoare este însoţită de impurităţi grăsime ca produs al glandelor sebacee 5=26%, produs al transpiraţiei 2=11%, impurităţi provenite din mediul exterior 8=26% , apa 8=12% , fibră pură 74=28%. Grăsimea lânii din care se extrage lanolina dă fibrei moliciune şi are rol protector. Se înlătură în operaţia de spălare, deoarece îngreunează filarea lânii şi în acelaşi timp operaţiile de vopsire şi finisare. Produsul transpiraţiei este format din săruri de potasiu solubile în apă, care se înlătură la spălat.

Spălarea pentru curăţire a fibrelor de lâna trebuie să se facă cu acţiuni mecanice reduse şi la un pH neutru, pentru a se evita pericolul de împâslire. Există o zonă pH 4=8, zonă izoelectrică în care reactivitatea fibrei este minimă.

Apa este singurul solvent anorganic folosit pentru îndepărtarea murdăriei grase prin dispersare şi emulsionare cu ajutorul soluţiei de Radix Saponaria. Tot în prezenţa apei se efectuează operaţiile de albire, apa fiind mediul care transportă agenţii de albire în interiorul fibrei.

În operaţiile de albire se folosesc agenţii de albire care sunt reducători şi oxidanţi. Agenţii reducători sunt mai puţin agresivi asupra fibrelor, distrug unii coloranţi organici de sinteză cu care se vopsesc fibrele şi se folosesc în operaţii de detaşare pentru scoaterea unor coloranţi.

În general se folosesc agenţi oxidanţi ca hipoclorit, apă oxigenată, perborat de sodiu.

Prin măsurările potenţialului redox (posibilitatea de oxidare) s-a văzut că hipocloritul de sodiu este aproape de două ori mai activ decât apa oxigenată iar aceasta este mai activă decât perboratul de sodiu.

Ca agenţi reducători se folosesc hidrosulfitul de sodiu, tiosulfitul de sodiu şi biosulfitul de sodiu.

Apa oxigenată H_2O_2 se foloseşte la albire în concentraţie de 30 %, 3=4 ml/l sau pentru detaşare 10=30 ml/l. Prezintă avantajul că nu lasă pe fibră reziduuri care să ridice probleme $H_2O_2=H_2O+O$

Pentru a se evita degradarea fibrelor, în operaţia de albire se ţine seama de faptul că sărurile de cupru şi fier sunt catalizatori care mijlocesc descompunerea rapidă a apei oxigenate şi degradarea fibrei, prezenţa lor trebuind evitată. Lâna se albeşte la pH 8,5 cu adaos de pirofosfat de sodiu şi amoniac la temperatura de 50° C.

Perboratul de sodiu $NaBO_2\ H_2O_2\ {}_3H_2O$ folosit la albirea fibrelor de lână în soluţie se comportă ca apa oxigenată, acţiunea lui fiind influenţată de catalizatori şi stabilizatori. Solubilitatea scăzută a perboratului de sodiu evită pericolul degradării fibrei prin supradozare.

Un decolorant utilizat în laboratorul de conservare restaurare a pieselor de lână cu bune rezultate este hidrosulfitul de sodiu. Se dizolvă în 10 l apă 150 g hidrosulfit de sodiu iar în soluţia obţinută se introduc fibrele de lână pentru decolorare. Vasul cu soluţia decolorantă şi lâna se încălzeşte la temperatura de 65-70° C timp de 10 minute amestecând continuu pentru ca decolorarea să se producă uniform. Pentru accentuarea decolorării se adaugă acid acetic şi se continuă încălzirea încă 10 minute.După acest interval, fibrele de lână se limpezesc şi se ţin în apă rece timp de 24 ore. Deoarece decolorarea este însoţită de degajarea bioxidului de sulf se recomandă efectuarea operaţiei într-o încăpere cu posibilităţi bune de aerisire.

O altă metodă de decolorare a lânii folosită în laborator se bazează pe o soluţie formată din apă oxigenată 3%=100 ml, amoniac 10%=50 ml, apă 10 l. În soluţia încălzită la 60° C se introduc fibrele de lână, menţinându-se 3 ore, timp în care sunt amestecate cu o baghetă de sticlă pentru uniformizarea decolorării. Când decolorarea s-a terminat, lâna se limpezeşte foarte bine.

Dintre cei peste 14 agenţi reducători folosiţi în mod obişnuit în industria textilă care sunt compuşi ai sulfului, într-o formă sau alta, sulfiţii sau substanţele formate din bioxidul de sulf SO_2 sunt cei mai folosiţi. Acestea sunt produse naturale ce rezultă din arderea sulfului astfel:

$S+O_2=SO_2$ = vapori de sulf

Cât timp acest gaz este perfect uscat, el nu are un efect apreciabil asupra fibrelor uscate. Totuşi când gazul întâlneşte umezeala, el reacţionează imediat pentru a forma acidul sulfuros=H_2SO_3. Acest acid este avid de oxigen şi dacă textila sau suprafaţa fibrei de lână este umedă favorizează oxidarea ei iar acidul sulfuros H_2SO_3 trece în acid sulfuric H_2SO_4 şi se produce decolorarea fibrei de lână. Acesta este secretul procesului de albire a lânii cu vapori de oxid de sulf în primele faze de prelucrare. Deoarece lâna nu este

atacată de acidul sulfuric într-o măsură apreciabilă, în această fază acidul poate fi înlăturat prin clătire şi neutralizare fără ca fibra să sufere modificări.

Decolorarea fibrei de lână se face în laborator şi în scopul îndepărtării unor pete rezultate în urma unor acţiuni chimice.

Trebuie cunoscut bine atât modul în care substanţele acţionează asupra fibrelor cât şi asupra organismului uman.

Astfel aplicarea operaţiilor de albire trebuie făcută în spaţiu foarte bine aerisit întrucât unele substanţe folosite atacă pielea şi mucoasele, altele sunt toxice sau otrăvitoare iar altele sunt explozive şi în manipularea lor trebuie luate toate măsurile de PCI pentru evitarea accidentelor.

THE RECOMENDED METHODS OF WOOL WHITENING USED IN THE FABRIC RESTORATION LABORATORY

The paper presents methods of wool whitening used in the fabric restoration laboratory, the recommended materials and dosages, methods preventing fiber degradation.

BIBLIOGRAFIE

1. H. Maurus, Bucurenci I., **Spălarea produselor textile şi detaşarea petelor**. Ed. Tehnică, Bucureşti, 1978.
2. Bucurenci E., Bucurenci I., **Utilajul şi tehnologia finisării produselor textile**. Ed. Tehnică şi Pedagogică, Bucureşti, 1974.

STUDIU PRIVIND INVESTIGAREA FIZICO-CHIMICĂ A MONUMENTULUI "CASA COȚOFEANU" DIN CRAIOVA

Theodora Lungu

Prezentul studiu a fost inițiat ca urmare a unei solicitări (comenzi) primite din partea Societății Comerciale "Proiect" Craiova S.A, cu aprobarea Direcției Monumentelor Ansamblurilor și Siturilor Istorice București.

Înscrisă pe lista monumentelor propuse pentru restaurare-conservare, Casa "Coțofeanu" - cea mai veche clădire din Craiova, datând de la sfârșitul sec. XVIII a primit aprobarea restaurării din punct de vedere al arhitecturii.

În comanda adresată Laboratorului Zonal proiectantul (S.C. "Proiect" S.A) solicita la rândul său un studiu din care să reiasă :

- compoziția mortarelor și tencuierilor, folosite de constructori atât pentru partea originală a clădirii precum și pentru plombele sau adaosurile ulterioare construcției inițiale;
- natura, tipul și gradul proceselor de degradare a materialelor componente precum și specificarea uno tratamente de protecție ce se impun în ideea recuperării acestor materiale și refolosirii lor la restaurare.

Din discuțiile purtate cu beneficiarul s-a convenit asupra analizelor și testelor necesare în ideea alegerii unei soluții optime pentru proiectarea și respectiv executarea consolidării și restaurării monumentului.

Deși această comandă depășea ca problematică preocupările noastre curente de laborator am considerat că este necesar și oportun să ne implicăm în astfel de lucrări, dat fiind faptul că este vorba de un obiectiv ce face parte din patrimoniul nostru național-cultural, față de care avem datoria păstrării, restaurării, conservării și reintroducerii lui în circuitul național de valori.

Am primit această solicitare cu convingerea că putem răspunde cerințelor apelând la colaborarea cu diverse laboratoare în vederea efectuării unor analize mai complicate pentru care laboratorul nostru nu era utilat.

În final studiul nostru a primit avizarea beneficiarului.

I. Studiul materialelor

Clădirea este zidită din cărămidă prelucrată manual, insuficient arsă, variabilă ca dimensiuni, în care se pot vedea cu mijloace optice obișnuite, urme de pleavă și paie înglobate în materialul argilos.

Singurele probe în care cărămida are un aspect diferit sunt cele prelevate din zona peretelui despărțitor al camerelor de la etaj, prin care treceau fumurile de încălzire. Se poate observa că aici cărămida a fost supusă la o temperatură ridicată, ulterior procesului de fabricație, prezentând porțiuni neuniform arse, cu modificări de culoare și aspect.

Umplutura dintre cărămizi este un pământ argilos, cu adaos de nisip mergând până la 75 %. Un astefl de liant se folosea în zidărie sub denumirea populară de crivină.

Tavanul : peste stratul de grinzi de susținere din lemn și nuiele a fost aplicat un mortar făcut din ipsos și nisip. Raportul între constituenți este 1/2, alteori 1/3

Din testele efectuate (la microscop și prin analiza în picătură) a reieșit un conținut mare de carbonat de calciu și efluorescențe caracteristice albe (granule de var nestins). Aceasta ne-a dus la concluzia că, în timp, tavanul a suferit reparații, folosindu-se pentru aceasta un mortar din ipsos, var și nisip. Acest tip de mortar era bun, ținând cont de faptul că în interiorul clădirii umiditatea se păstra în jurul valorii de cel mult 60 % pe timpul cât a fost locuită.

Peste mortarul preparat astfel au fost aplicate apoi la intervale de timp diferite straturi succesive de văruieli (spoieli) cu var, alteori humă. Au fost decelate șase-șapte straturi, unele conținând și pigmenți (au fost identificați coloranții : albastru de cobalt și oxizi de fier).

La peretele nordic se poate observa mai mult decât în celelalte laturi ale clădirii, urma unei intervenții ulterioare : peste stratul de cărămizi s-a aplicat un strat de ipsos și nisip cuarțos de granulație 0,2 mm. Raportul ipsos-nisip este de 1/2.

Tencuiala exterioară : este o tencuială brută, netezită sumar (mai ales în apropierea temeliei și în zona camerelor de la parter). Compoziția tencuielii este din nisip cu var, unde granulația nisipului variază între 0 și 3 mm.

În încăperile de la etaj s-a determinat o tencuială drișcuită. Stratul de glet de ipsos aplicat are o grosime neuniformă între 1 și 3 mm peste care s-au aplicat apoi zugrăveli în mai multe straturi, cele mai multe pe bază de var dar și slabe urme de humă.

Au fost testate și alte caracteristici ale materialului de construcție : densitatea cărămizilor are o valoare de 1,6 kg/dm^3, umiditatea cărămizilor (care ne permite să facem aprecieri asupra porozității ei) este de 0,17; rezistența cărămizilor este de 35 daN/ cm^2, valoare medie. Măsurarea s-a efectuat folosind un mortar marca M_{100} între cărămizi, de aceea rezultatul trebuie privit cu prudență deoarece mortarul original era mult mai slab și rezistența cărămizilor trebuie apreciată la valori mai mici de 35 daN/ cm^2.

II. Raportul între componenții materialelor

Moratrul dintre cărămizi : pamânt argilos cu adaos de nisip cuarțos de granulație 0-2 mm. Cantitatea de nisip 75 %; raportul 1/3.

Componența argilei : Al_2O_3 - 23,5 %; SiO_2 - 29,7 % , H_2O - 45,7 % și restul de 1,1 % sunt urme de Fe^{3+} și Mg^{3+}.

Celelate valori ale raportului între componenții mortarelor și tencuielilor se regăsesc în expunerea de mai sus.

III. Studiul solului

Pentru a ne putea pronunța în legătură cu starea de conservare a temeliei clădirii, dar și a agenților distructivi proveniți din sol, la contactul cu clădirea, am considerat necesar să analizăm și câteva probe de sol.

Determinarea Ph-ului solului s-a făcut din probe prelevate la o adâncime de 50-60 cm, din imediata apropiere a temeliei, dar și de sub planșeu, în interiorul clădirii la 25-30 cm. Valorile pH-ului indică 6,8-7,2 adică un sol neutru.

Concluzia este că solul nu conține materii organice nedescompuse sau în curs de descompunere, care să confere acestuia un caracter acid sau să-l facă agresiv.

Este un sol mineral, în care dacă s-a acumulat materie organică, aceasta este, în general intim legată de partea minerală. Consistența solului este dură, în stare uscată, friabilitatea moderată, în stare umedă (la presiunea ușoară a mâinii se sfarmă brusc, este casant, nu este plastic, nu se modelează) textura mijlocie, cu conținut mare de nisip (sub 1 mm granulație) și praf fin.

Este bine compactat în zona construcției.

Ne-am gândit că prezentând în vecinătate (la cca 1-2 m de clădire) canale de râme și galerii de rozătoare umplute cu material adus din straturi subiacente celui studiat, solul ar fi putut conduce la carbonatare, datorită precipitării carbonaților din apa capilară antrenată și apoi supuse evaporării, sau datorită antrenării la suprafață a materialului carbonatat din orizonturile inferioare.

Dar, datorită faptului că locul de prelevare al probelor a fost la adăpost de agenții atmosferici levigarea carbonaților a fost practic nulă conferind solului pH-ul neutru.

IV. Factorii de natură fizică ce au influențat starea de conservare

Variațiile de umiditate și temperatură :

În porțiunile în care tencuiala a fost căzută, precum și în locurile unde prezenta fisuri, iar mai, apoi în zona prabușită a tavanului a pătruns apa provenită din ploi și din topirea zăpezilor.

În zona temeliei apa a putut pătrunde și prin capilaritate, având în vedere gradul de porozitate al cărămizilor.

În vreme de iarnă prin înghețare și primăvara prin dezgheț s-a produs măcinarea (degradarea), în timp a unor porțiuni din cărămizi și tencuială. Măsurarea umidității s-a facut în locuri adăpostite (camerele de la parter) și s-a observat că aceasta prezenta variatii funcție de temperatura și umiditatea atmosferică.

Valorile obținute dau diferențe foarte mari ale umidității, lucru care se știe produce degradări materialelor.

Lemnul din grinzi a fost și el afectat în aceeași măsură din cauza umezelii favorizând apariția și întreținerea unor ciuperci care au condus la biodegradarea sa.

V. Agenții chimici

Agresivitatea agenților chimici cuprinde următoarele aspecte : agresivitatea apei, agresivitatea atmosferică și agresivitatea solului.

S-a urmarit gradul de poluare al solului cu substanțe nocive care ar fi putut proveni dintr-o atmosferă încărcată cu oxizi de azot, amoniac etc și care cu apa din ploi ar fi putut influența compoziția și calitatea acestuia. Testele pentru cloruri și sulfați, au dat valori cuprinse între limitele normale admise. Deasemenea valorile pentru azotați și azotiți, deși situate la limita superior admisă nu aveau darul să confere solului agresivitate excesivă. Aceasta se poate observa și din valorile pH-ului (6,8). Aceste valori fiind mici apreciem că agresivitatea agenților chimici proveniți din sol nu puteau contribui la degradarea temeliei clădirii într-o prea mare măsură.

VI. Agenții biologici

Urmele degradării biologice s-au observat mai ales la grinzile tavanului și la stâlpii de susținere. Au fost identificate macroscopic urmele unui atac de "Merulius lacrymans" (Buretele de casă) în fază foarte avansată care a distrus practic lemnul acoperișului. Erau prezente corpuri fructifere macroscopice, de consistență cărnoasă, moale, rotunde, pufoase pe suprafața cărora se vedeau picături mari de apă. Lemnul putrezit prezenta crăpături paralele, dar și perpendiculare pe fibra lemnului fărâmițându-l în prisme sau cuburi, care la o ușoară presiune a mâinii se transformau în pulbere. Lemnul afectat avea aspect buretos, sfărâmicios și pierduse complet celuloza din peretele celular, iar cu aceasta și rezistența.

În unele probe ciuperca își încetase activitatea, degradând întreaga masă lemnoasă, iar în altele, care mai prezentau masă lemnoasă era încă activă.

Urmele unui atac de insecte erau deasemenea vizibile (atât cu ochiul liber cât și la microscop). Au fost semnalate galerii fine de 1-2 mm diametrul, cu aspect neregulat, caracteristice insectei "Anobium punctatum" (Cariul). Unele canale erau încă pline cu un rumeguș fin de formă cilindrică, cu capetele ascuțite (observabile la microscop).

În lemnăria de la parter, dar și în zidărie se vedeau și urmele unor rozătoare.

VII.Recomandare :

- lemnul fiind compromis în cea mai mare parte nu este posibilă recuperarea sa prin tratare chimică pentru refolosire, el necesitând a fi înlocuit.
- cărămizile având o rezistență sub 35 daN/cm^2, proiectantul și constructorul vor aprecia dacă mai poate fi folosită și cu rol de susținere a clădirii pentru zidărie sau numai aparent pentru redarea aspectului inițial (a se ține cont și de porozitatea mare a acestora).

Am dori ca în atenția proiectantului și constructorului să stea preocuparea pentru folosirea în restaurarea monumentului a unor materiale și mortare în compoziții cât mai apropiate de cele originale.

La data când am întocmit acest studiu, monumentul "Casa Coțofeanu" mai exista încă și cu șanse mari de a fi restaurat și redat vizitării.

Ulterior, conditii vitrege : absența unor legi corespunzătoare și ferme, care să apere patrimoniul nostru au făcut ca această casă (intrată în posesia unui proprietar particular ignorant) să fie dărâmată porțiune cu porțiune, zi de zi, sub ochii neputincioși ai celor care, fără succes, au încercat să o apere (colegii de la Oficiul Județean al Patrimoniului).

Actualmente singurele documente care atestă că aceasta a existat, până nu de mult, sunt fotografiile din fișele Oficiului Patrimoniului Județean, alte fotografii făcute în diferite perioade de timp, precum și acest proiect întocmit de S.C. "Proiect" Craiova privind restaurarea sa.

Documentatia de restaurare este alcătuită din planul inițial al clădirii, solutiile pentru restaurare precum și studiul nostru care a contribuit și el la alegerea soluției de consolidare și restaurare.

Am efectuat o parte din analize și determinări în laboratoare de specialitate : analizele de sol în laboratoarele Institutului de Cercetări Silvice București, analizele pentru materialele de construcție în cadrul Laboratorului întreprinderii "Constructorul" din Craiova, analizele de compoziție a ceramicii în Laboratorul Muzeului de Istorie Națională.

Tuturor aducem mulțumiri și pe această cale pentru colaborare.

Résumé

L'investigation fisique et chimique du monument "Casa Cotofeanu" de Craiova à été faite à la suite d'une solicitation de la Société Comérciale "Proiect" Craiova S.A. avec l'accord de la Direction de Monuments Historiques de Bucharest.

La plus ancienne maison de Craiova, datant du XVIII-e siècle, a nécéssité la restauration de l'architecture. La problématique des investigations est : la composition du mortier; la typologie et le degré du processus de dégradation des materiaux composants.

CASETE DE BIJUTERII DIN ALAMĂ AURITĂ, SFÂRŞITUL SEC. XIX, PROBLEMATICA RESTAURĂRII ŞI CONSERVĂRII

Ana Voinic

INTRODUCERE

Arta aurului în spaţiul românesc a luat o amploare deosebită în epoca modernă. Obiectele de aur şi-au pierdut în timp însemnele de nobleţe sau putere transformqndu-se în podoabe ornamentale simple, doar decorative având în primul rând simbolul bogăţiei şi abia mai târziu al unei spiritualităţi [1].

Orfevrăria din epoca modernă, predominantă în bijuterie, trece printr-un stil compozit prin interferenţa cu elemente tradiţionale, apoi preia motivele "grecesc","persan" sau "indian", preia moda refolosirii gemelor romane şi excelează la începutul sec. XX în prelucrarea platinei şi pietrelor pretioase [1].

În lucrare sunt prezentate două piese-Casete de bijuterii-aparţinând Muzeului Naţional Cotroceni, respectiv Muzeului Judeţean Olt-Slatina, ambele restaurate în cadrul Laboratorului zonal de restaurare Craiova.

I. CASETĂ DE BIJUTERII-Muzeul Naţional Cotroceni

Caseta de bijuterii ce aparţine Muzeului Naţional Cotroceni se remarcă printr-o formă şi decor deosebite, este executată din alamă aurită şi are dimensiunile de L=15,9 cm, l=11,8 cm, h=15,5 cm.

Caseta are o formă de scoică stilizată, se sprijină pe patru picioruşe, se închide cu un capac şi este realizată prin turnare şi presare.

Suportul metalic al casetei se înscrie într-un trunchi de piramidă; baza piramidei (fundul cutiei) a fost decupată şi înlocuită cu un suport de lemn capitonat cu catifea. Colţurile piramidei sunt arcuite şi îmbrăcate cu volute. Pe toate cele patru laturi, în poziţie mediană, au fost decupate patru medalioane (cu dimensiuni egale două câte două). Cele patru medalioane sunt placate fiecare cu câte o placuţă de culoare albastru-sidefiu din celuloid (material sintetic) - fiecare plăcuţă fiind fixată la rândul ei pe câte o placuţă metalică dintr-un metal alb (zinc). Suportul metalic şi picioruşele, bogat decorate cu motive vegetale şi florale, sunt aurite pe toată suprafaţa exterioară, nu şi pe interior.

Capacul casetei prins de cutie cu balamle, executat tot din alamă aurită (pe ambele feţe) cu acelaşi decor bogat, are montată o placă decorativă - basorelief - executat din bronz cu densitate mare acoperit cu o folie de cupru patinată în culoare brună. Basorelieful reprezintă o scenă de vânătoare-un vânător doborât de un mistreţ furios care la rândul lui este muşcat de doi câini de vânătoare. Capacul închide cutia printr-o cheiţă cu broască.

Atât caseta cât şi capacul au fost capitonate pe interior cu o catifea de culoare albastră.

1. Starea de conservare iniţială

Suport metalic - al cutiei şi al capacului - metal ancrasat, mici deformări, urme de adeziv uscat pe interior, fisuri ale ornamentelor, colţuri, zgârieturi, produşi de oxidare, puncte de coroziune şi murdărie în interstiţiile modelului.

Materiale de capitonare - caseta şi capacul sunt capitonate pe interior cu catifea albastră montată pe pânză, carton şi vată; catifeaua este murdară, destramată şi roasă.

Fundul casetei - o bucată de lemn care are pe o faţă urme grosiere de adeziv uscat iar pe spate un carton albastru murdar.

Catifeaua albastră este cusută pe spate cu aţă neagră iar pe faţă este fixată cu patru bumbi îmbrăcaţi toţi în catifea.

Plăcuţe de celuloid - cele patru bucăţi de celuloid s-au prezentat sub formă de fragmente: două bucăţi aproape complete, 8 fragmente mai mici şi 15 fragmente de cuişoare.

Ornamentul metalic de pe capac - basorelief - este desprins de pe suport, prezintă deformări pe margine iar interstiţiile decorului puternic ancrasate; în interiorul ornamentului: produşi de coroziune şi murdărie.

Sistemul de închidere - suportul broaştei: deformat, zgâriat, fisurat. Mecanismul - detaşat de corpul piesei, este fără cheiţă.

2. Operații de restaurare

În urma investigatiilor fizico-chimice s-au identificat aliajele de turnare și natura compușilor de coroziune: hidroxo-carbonați și oxizi de cupru.

Restaurarea a început prin detașarea căptușelii: catifea albastră, pânză, carton, vată (foto 2,3)

Caseta metalică - degresare cu alcool etilic, spălare preliminară cu soluție apoasă cu detergent neionic (Romopal), curățire chimică cu solutii slabe de Complexon III prin tamponări ușoare (pentru solubilizarea hidroxo-carbonatilor și oxizilor) spălari abundente, neutralizare, uscare, conservare cu nitrolac.

Plăcuțele de zinc (4 buc.) - ușor oxidate au fost curățite tot cu soluții slabe de Complexon III prin imersii scurte, spălare, uscare, conservare.

Plăcuțele decorative din celuluid albastru-sidefiu au fost reconstituite prin lipirea fragmentelor cu rășină epoxidică UHU.

Capitonarea interioară a casetei și a capacului s-a facut înlocuind toate materialele distruse cu altele noi: catifea albastră, pânză, carton.

Ornamentul decorativ - basorelieful - s-a curățit ușor cu alcool etilic și s-a corectat pe alocuri patina brună cu nitrolac colorat; ornamentul s-a fixat pe capacul casetei cu 6 cuișoare de alamă.

Toate celelalte elemente decorative au fost fixate tot cu cuișoare de alamă.

II. CASETĂ DE BIJUTERII-Muzeul Județean Olt-Slatina

Caseta de bijuterii ce aparține Muzeului Județean Olt Slatina are o formă mai simplă, clasică dar se remarcă printr-o execuție îngrijită, minuțioasă, specifică școlii unui atelier european de la sfârșitul sec. XIX.

Caseta este executată din alamă aurită, are o formă dreptunghiulară cu capacul semicilindric, rabatabil și are dimensiunile : L = 13 cm, l = 7 cm, h = 9,3 cm.

Caseta este decorată pe toate fețele, inclusiv pe capac, cu un chenar din trefle incizate alternând una cu piciorul scurt cealaltă cu piciorul lung iar în partea exterioară a chenarului spre margini sunt fixate în alveole un șir de mărgele (perle) de culoare albastră și diametrul d = 1 mm.

Caseta, inclusiv capacul, sunt capitonate pe interior cu o catifea de mătase de culoare albastră, interiorul cutiei fiind împărțit în două compartimente.

1. Starea de conservare

Piesa a fost acoperită cu un strat superficial de oxizi ai cuprului negri și roșietici-oxizi cuprici și cuproși, și compuși verzi-hidroxocarbonați de cupru (conform buletin analiză-Investigații). Piesa a prezentat o lipsă de aproximativ 4/5 din perle. Perluțele existente pe piesă sunt foarte slab fixate în alveole astfel încât la cea mai mică manevrare cad de pe pozițiile lor.

Catifeaua de capitonare este decolorată și un pic roasă pe margini.

2. Operații de restaurare

S-a făcut o schiță a piesei în care s-a punctat exact poziția fiecărei perluțe în parte după care acestea au fost desprinse ușor de pe piesă și păstrate.

Restaurarea a început prin detașarea căptușelii: catifea de mătase albastră, carton cu urme de adeziv (clei).

Curățirea chimică a casetei metalice a început cu degresarea în alcool etilic prin tamponări ușoare, apoi curățirea chimică în soluții de Complexon III concentrații slabe prin tamponări ușoare pentru solubizarea tuturor compușilor existenți pe suprafață. Operațiile se continuă cu fazele curente de spălare intensă, neutralizare, uscare, conservare cu nitrolac.

Catifeaua albastră a fost curățită și conservată la atelierul de restaurare textile și apoi montată prin lipire pe carton pe poziție.

Perluțele au fost fixate în alveolele lor prin lipire cu adezivul specific folosit la lipirea foiței de aur; s-a recurs la acest adeziv pentru că dimensiunile extrem de mici ale alveolelor nu a permis folosirea unei rășini de lipire cu o vâscozitate mai mare.

Piesele astfel restaurate consolidate, conservate, expuse sau depozitate într-un microclimat corespunzător își vor menține în timp caracteristicile și valoarea lor de obiecte de patrimoniu cultural.

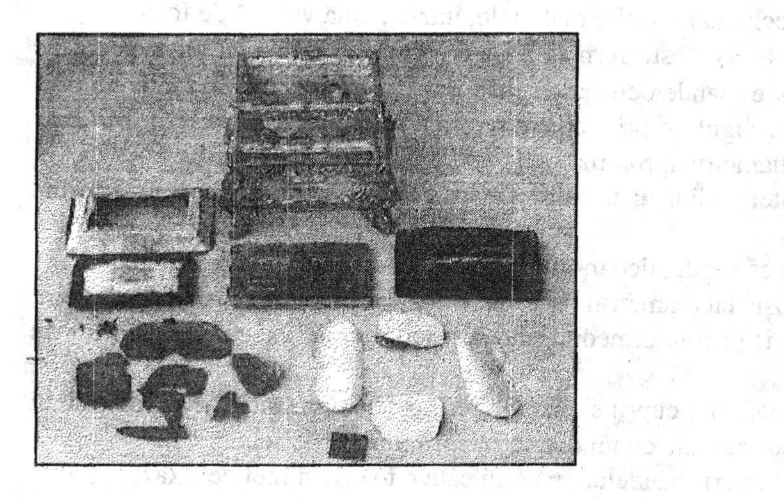
Résumé

Dans cette exposé sont deux pièces : cassettes des bijoux qui sont dans la propriété du Musée National Cotroceni et le Musée d'Historie Olt-Slatina.

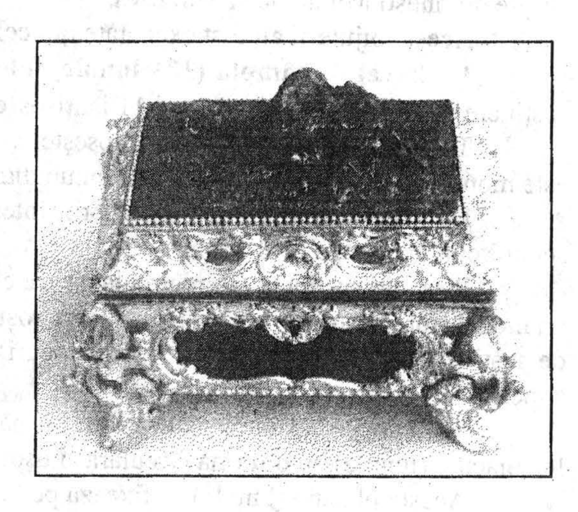
Le processus de restauration a des étapes classiques: des traitementes chimiques, des nettoyages méchaniques, l'éloignement de la corrosion active.

BIBLIOGRAFIE

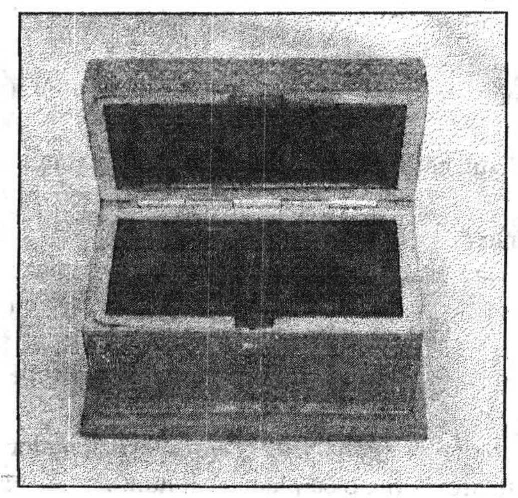
Ştefan Burda - *Tezaure de aur din România*, pag. 45, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

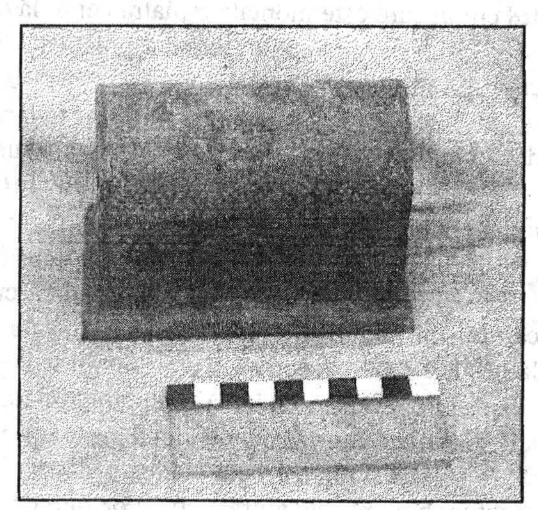


Casetă de bijuterii (înainte de restaurare)



Casetă de bijuterii (după restaurare)





Casetă de bijuterii (înainte de restaurare)

OBIECTE DE PODOABĂ – SEC. XVI
- CERCEI DE TÂMPLĂ -

Georgeta Ciorteanu

I. Descrierea pieselor.

Piesele aparţin Muzeului Olteniei Craiova, secţia de Istorie şi Arheologie, făcând parte din tezaurul descoperit la Şotânga şi datat sec. XVI.

Moda cerceilor de tâmplă lansată la Bizanţ de împărăteasa Teodora în sec. VI este preluată şi la curţile domneşti Muntenia şi Moldova.

Aceste bijuterii au fost executate din cele mai felurite materiale, într-o gamă variată de forme.

1. Cercel de tâmplă (124 lunule, foto 1) - este format dintr-o tortiţă de prindere, un element de susţinere de formă semicirculară şi 11 lănţişoare (pandelocuri) de care sunt prinse cele 124 de lunule.

Toarta de prindere din care lipseşte cârligul de prindere se termină sub forma unei lacrimi în care este montată o piatră de culoare verde cu un diametru aproximativ de 10 mm.

De această toartă este prinsă prin intermediul unei balamale un element de susţinere cu o formă semicirculară cu raza de 3,1 cm.

Piesa de susţinere (semicirculară) are ca model decorativ marginea zimţată, 4 decupaje neuniforme, un model floral în relief, o piatră de culoare roşie cu diametrul de 10 mm fixată în montură. De acest element de susţinere sunt prinse 9 lanţuri (pandelocuri) prin intermediul unor orificii special executate, poziţionate simetric.

Pandelocurile sunt executate din sârmă, aliaj cupru şi staniu. Pe aceste lanţuri sunt fixate din loc în loc plăcuţe (lunule) cu o formă circulară şi uşor curbate cu un diametru aproximativ 1,2 cm.

Aceste plăcuţe (lunule) se fixează pe lanţuri (pandelocuri) prin câte o tortiţă şi inel de fixare.

Pe lanţurile scurte sunt fixate cele 10 plăcuţe (lunule), iar pe cele lungi câte 16.

2. Cercel de tâmplă (25 lunule, foto 2) - este format din corp de formă triunghiulară cu latura de 1,8 cm în care este montată o piatră centrală de culoare bleu matizată.

La baza triunghiului sunt practicate 5 orificii de care sunt prinse 4 lanţuri (pandelocuri) cu lungimi cuprinse între 16,5 cm şi 17 cm.

Pe aceste pandelocuri sunt prinse lanulele-plăcuţe de formă neregulată (clopoţel) prin intermediul a două bucle din sârmă. Pe fiecare pandeloc sunt prinse între 6 şi 10 lunule.

3. Cercel de tâmplă (101 lunule, foto 3) - este format dintr-un cârlig de prindere care este fixat într-un bumb ornamental cu o formă aproximativ sferică.

De acest bumb sunt fixate prin două inele alte două elemente de susţinere.

Primul este de formă triunghiulară cu latura de 1,6 cm în care este montată o piatră roşie şi la baza căruia sunt practicate 3 orificii de care este prins al doilea element de susţinere de formă triunghiulară cu laturi de 5 cm, respectiv 1,2 cm rotunjit la capete.

Pe această plăcuţă dreptunghiulară sunt fixate 3 monturi, o piatră roşie cu un diametru de aproximativ 6 mm. Celelalte două piese lipsesc.

Între monturi sunt aplicate două ornamente sub formă de cruciuliţă. Partea de jos a plăcuţelor dreptunghiulare este ajurată cu 14 orificii de care sunt prinse lantişioarele ornate cu plăcuţe (lunule).

De baza plăcuţei sunt prinse 8 lănţişoare scurte cu lungimea de 6 cm, toate având la capăt câte o placuţă (lunulă) sub formă de clopoţel.

De pe lanţurile mici sunt prinse câte 3 lanţuri lungi legate între ele, pe care sunt prinse restul de lunule cu o formă circulară.

II. Starea de conservare

1. Cercel de tâmplă (124 lunule)

Degradarea mecanică - cercelul de tâmplă prezintă lipsa cârligului de prindere al toartei, iar câteva din inelele originale de prindere a pandelocurilor au fost înlocuite cu alte sârme de cupru şi fier, inestetice.

Nu se cunoaşte numărul iniţial al lunulelor, se menţionează lipsa unui lanţ întreg, a câtorva lunule de pe celelalte pandelocuri şi o plăcuţă tăiată pe jumătate.

Plăcuţele sunt foarte subţiri şi uşor curbate prin tehnica de lucru.

Degradare chimică - piesa este acoperită cu un strat de compuşi de culoare gri. Tortiţa şi elementul de susţinere (forma semicirculară) sunt acoperite cu o peliculă fină de compuşi de culoare alb - cenuşiu, verzui. Plăcuţele (lunule) şi lanţurile (pandelocuri) sunt acoperite cu compuşi de culoare gri spre negru.

Cercel de tâmplă (24 lunule)

Degradarea mecanică - cercelul de tâmplă prezintă lipsa cârligului de prindere, 2 lanţuri (pandelocuri) şi plăcuţe decorative (lunule). Toate plăcuţele sunt deformate mecanic, iar plăcuţa este găurită.

Degradare chimică - piesa este acoperită cu un strat uniform de compuşi de culoare gri cenuşiu.

Cercel de tâmplă (101 lunule)

Degradare mecanică - la elementul de susţinere cu formă dreptunghiulară lipsesc 2 pietre din monturi şi 4 lănţişoare scurte.

Se menţionează lipsa unor plăcuţe (nu se cunoaşte numărul iniţial al acestora), aceste plăcuţe prezintă deformări mecanice, ciupituri şi fisuri.

Degradare chimică - piesa este acoperită cu un strat de compuşi mai deschişi la culoare decât ceilalţi 2 cercei.

Din loc în loc prezintă pete de culoare neagră şi puncte de compuşi ai cuprului (culoare verde albastru).

Cei trei cercei prezentaţi au fost executaţi manual. Tortiţele şi elementele de susţinere au fost prelucrate prin: turnare, cizelare, batere şi traforare.

Monturile au fost aplicate ulterior prin sudare la cald, iar lanţurile realizate la dublu au fost confecţionate din sârmă din acelaşi aliaj.

Plăcuţele ornamentale (lunulele) au fost executate din tablă de aliaj bronz alb (cupru, staniu şi urme slabe de argint) decupate manual, iar orificiile de prindere ale acestora au fost executate prin torsionare.

III. Operaţii de restaurare efectuate

Fiecare cercel s-a lucrat separat, după demontarea pietrelor din lăcaşul lor.

Cei trei cercei s-au imersat în soluţie de Complexon III în vase separate, s-au menţinut fiecare aproximativ 10 minute, timp în care s-au tamponat uşor cu un tampon din tifon.

După fiecare imersie şi curăţire piesele au fost spălate sub jet de apă curentă şi apă distilată prin imersie, apoi au fost imersate în alcool etilic şi uscate pe hârtie de filtru.

Tratamentul s-a continuat prin repetarea acestor operaţii de patru ori până când soluţiile au rămas incolore.

Neutralizarea pieselor s-a făcut prin imersii alternative în apă distilată rece şi caldă de şase ori.

Uscarea s-a realizat în băi de alcool etilic prin imersie şi uscarea pe hârtie de filtru.

În urma operaţiilor de curăţire chimică s-a observat că cei trei cercei au căpătat culori diferite datorită compoziţiei diferite a aliajului, astfel :

- cercelul cu 124 lunule are o culoare gri închis cu tentă roşietică datorită unui conţinut mai mare în cupru;
- cercelul cu 24 lunule are o culoare gri - argintie cu nuanţe de roz;
- cercelul cu 101 lunule are o culoare gri - argintiu strălucitor.

Îndepărtarea deformărilor mecanice ale lunulelor s-a realizat cu ajutorul unui vălţuitor din os.

Remontarea pietrelor originale în monturile respective şi consolidarea lor s-a făcut prin lipire cu raşină epoxidică UHU.

Completarea celor două pietre lipsă (cercel 101 lunule) prin turnarea în monturile respective a răşinii epoxidice UHU integrată cromatic cu pigment de ulei.

Conservarea finală :

- degresarea cu alcool etilic prin imersii scurte;
- peliculizarea prin pensulare cu lac nitrocelulozic dizolvat în diluantul specific D 209.

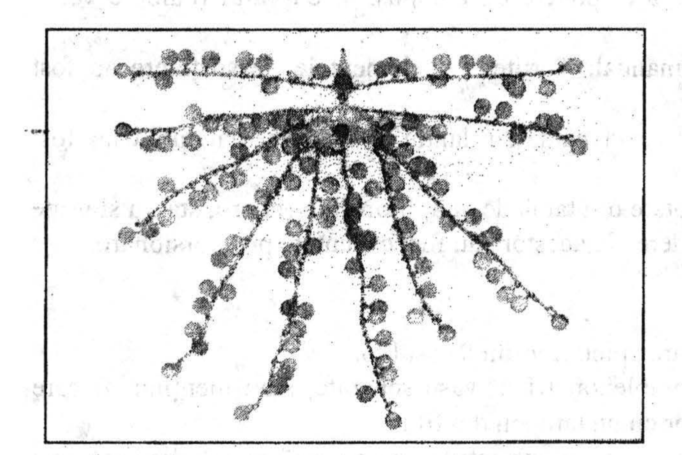
Résumé

Les boucles d`oreilles sont la propriété du Musèe d`Oltenie de Craiova, faisant partie du trèsor Sotânga du XVI-e siècle. Ils sont confectionnés en argent avec une construction complexe et une décoration amples.

Le processus de restauration est fait dans le Laboratoire Zonale de Craiova par des processus typiques: des traitements chimiques et de nettoyages méchaniques classiques pour les bijoux en argent.

BIBLIOGRAFIE

- *Coroziunea şi conservarea antichităţilor şi obiectelor de artă metalice,* T. Stambolov, Oranje Nassaulaan 16 Amsterdam, pag. 118;
- *Moştenirea artei bizantine în România,* pag. 43, 46, Editura Meridiane Bucureşti, 1971.



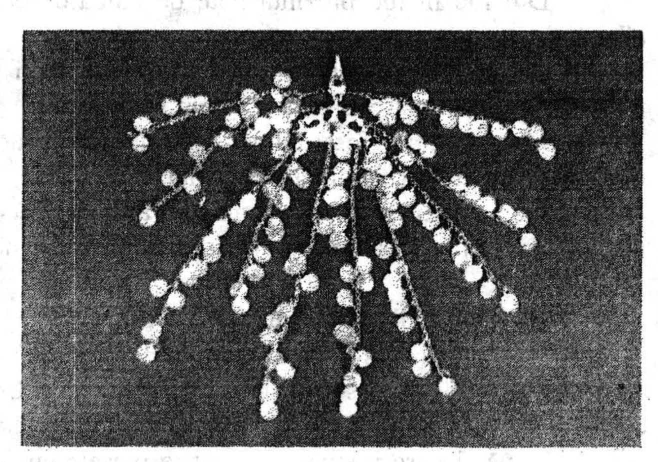
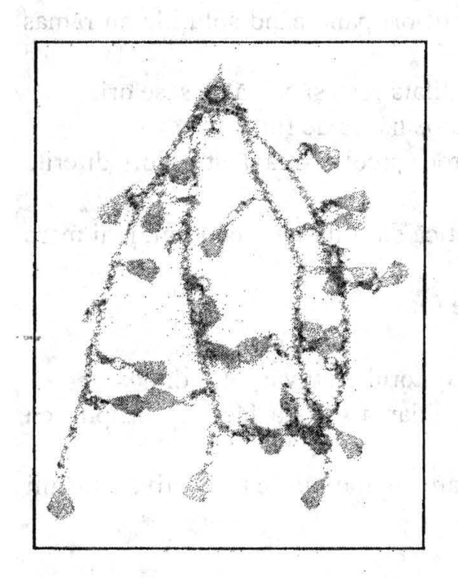


Foto 1 (înainte de restaurare, după restaurare)



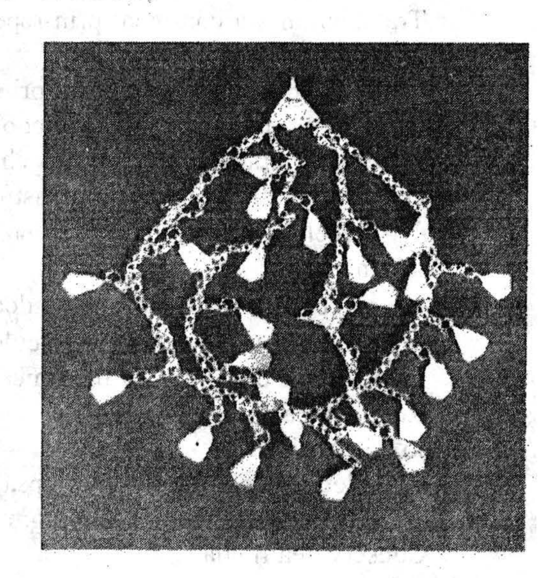
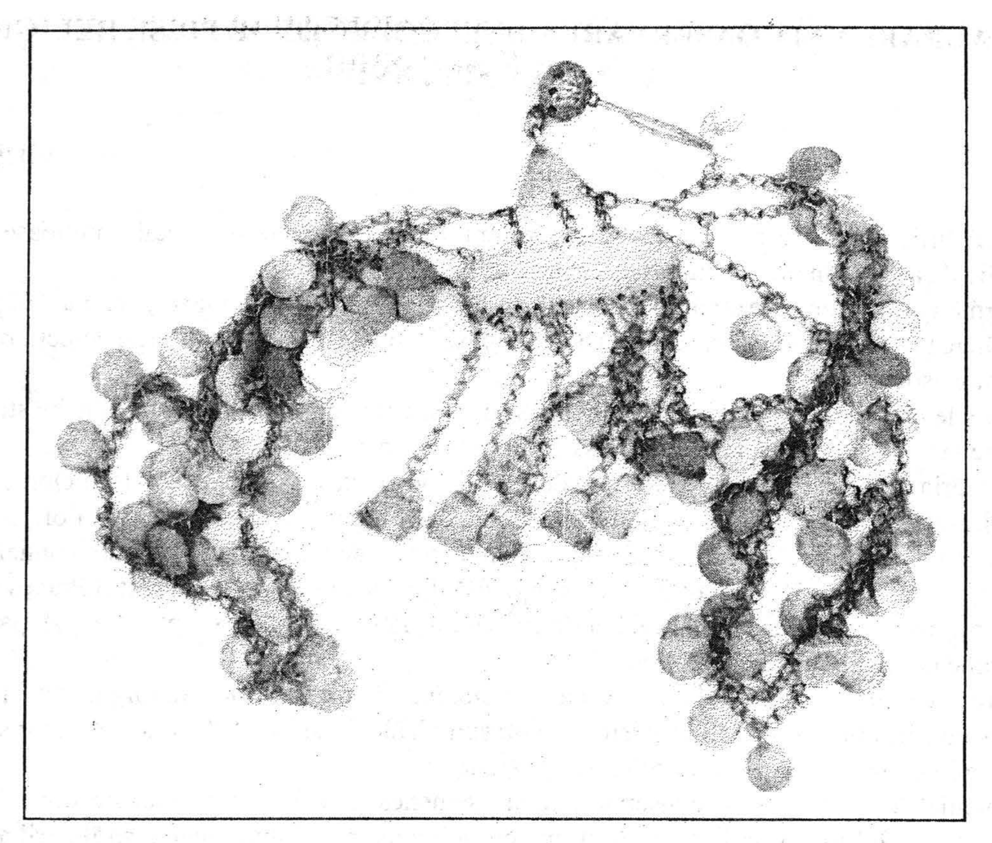


Foto 2 (înainte de restaurare, după restaurare)



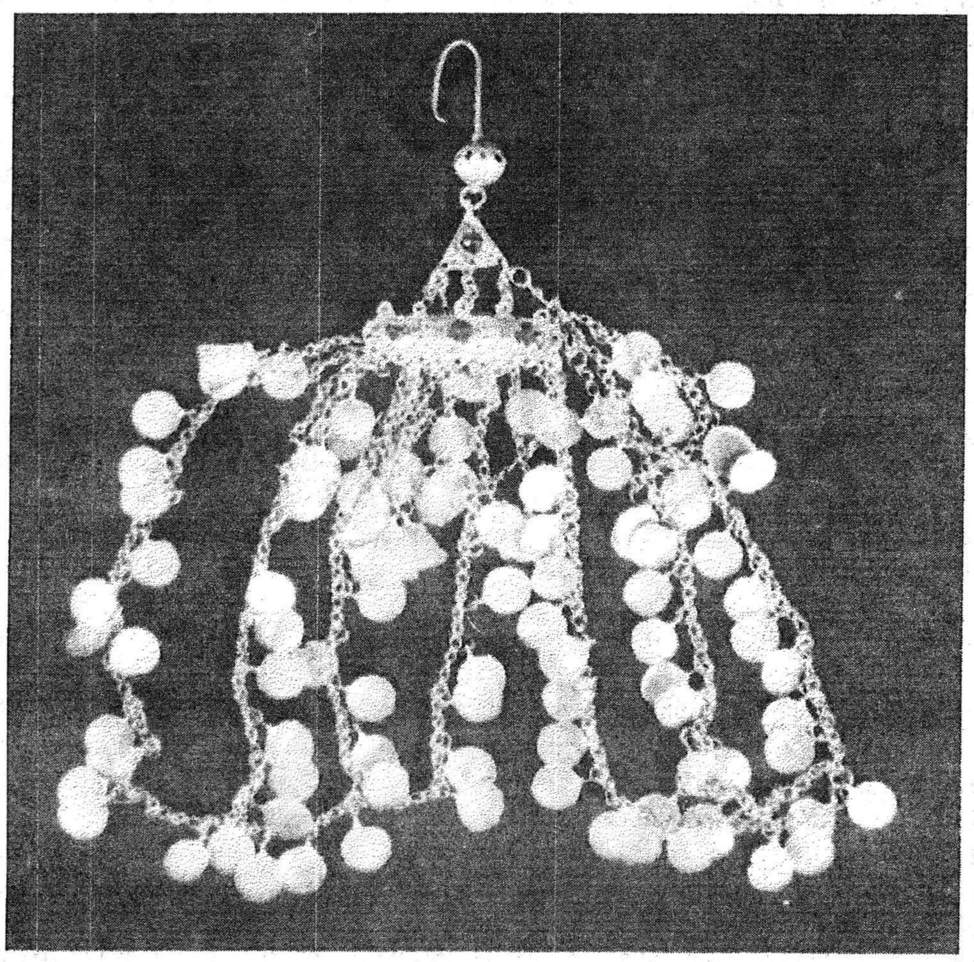


Foto 3 (înainte de restaurare, după restaurare)

RESTAURAREA ŞI CONSERVAREA UNEI COLECŢII DE PIESE RELIGIOASE – CANDELE SEC. XVIII –

Virginia Urucu

"Arginturile", cum se numesc în limba noastră veche obiectele din metale preţioase ciocănite în argint, cu folie de aur, deţin un loc important în ansamblul artei româneşti.

În urmă cu un veac, Alexandru Odobescu s-a preocupat de acest domeniu, semnalând pentru prima dată însemnătatea istorică şi valoarea artistică a numeroaselor opere păstrate în diferite colecţii bisericeşti sau aşezăminte monastice.

Opere de artă calatoare, argintariile au ajuns ca daruri ale domnitorilor noştri în mânăstirile ţării şi în mânăstirile de la muntele Athos, la Ierusalim sau la muntele Sinai.

Argintăria oferea cele mai grăitoare dovezi de vehiculare a ideilor şi formelor artistice, prin circulatia obiectelor şi prin colaborarea meşterilor ce lucrau de o parte şi de alta a Carpaţilor.

Subiectul acestei lucrări o constituie o parte din colecţia de argintărie (32 piese - candele, sfesnice şi pocale) ce se gasesc expuse în Muzeul de Artă Religioasă din Vălenii de Munte, judeţul Prahova.

Acest muzeu a fost înfiinţat şi realizat de cel care în 1923 a elaborat şi aplicat legislaţia privitoare la muzee şi anume de savantul Nicolae Iorga.

În presa vremii, se spune : "Personal dorinţei Domnului profesor Nicolae Iorga, consilier regal, s-au luat măsuri pentru înfiinţarea unui muzeu istoric al oraşului Vălenii de Munte". Obiectele au fost adunate din diferite aşezăminte din Văleni şi din localităţile apropiate.

Problematica restaurarii şi conservării unui asemenea gen de piese realizate din aliaj de argint, uneori aurit, cu metalul uşor fragilizat, o constituie consolidarea metalului, redarea strălucirii argintului şi a modelului decorativ.

După modul de datare şi realizare, candele au fost structurate în 3 grupe.

Grupa I. Candele de format mic (cu dimensiunile: 30/8 cm, 31/10 cm, 5 cm, 22/13 cm, 29/15 cm, 25/16 cm), realizate din aliaj de argint de forma tronconică, cu fundul semisferic şi buza răsfrântă. Întregul corp al candelei este ajurat, iar motivele vegetale poartă pecetea artei orientale. În interiorul candelei se foloseau vase din sticlă fină produse în vestitele ateliere din insula Murano. Lanţurile de prindere şi susţinere sunt formate din zale dreptunghiulare, având la mijloc o bilă compusă din două semisfere sudate.

Capacele realizate din acelaşi aliaj de argint sunt sub formă de clopot.

Grupa a II-a. O altă categorie de candele "brâncoveneşti" au dimensiuni mari (53/31 cm, 51/30 cm, 60/32 cm, 41/13,5 cm). Forma se modifică, este sferoidală, terminată în partea de jos cu inele de diferite diametre şi un vârf conic. Decorul este compus din frunze de acant îmbinate cu flori care apar frecvent în repertoriul argintarilor transilvăneni. Flori ca: garoafa, laleaua simplă sau bătută, bujorul închis sau desfăcut, îmbinate cu vrej, compun o adevarată dantelă pe corpurile candelelor. Meşterii argintari izbutesc să facă vizibilă frăgezimea petalelor faţă de consistenţa frunzelor.

Toartele de prindere a lanţurilor nu mai sunt simple, sunt decorate cu capete de îngeri, iar lanţurile de susţinere care unesc corpurile candelelor de capace sunt duble, cu două sau trei rânduri de sfere decorative.

Trei piese din acest lot pe marginea superioară o inscripţie slavonă, ce aminteşte de donator şi prezintă marca atelierului.

Grupa a III-a. O ultimă categorie de candele sunt cele de factură orientală. Ele sunt realizate din alamă aurită, cu formă uşor modificată, sunt traforate şi ajurate cu modele specific orientale-arabescuri şi vrejuri. Toate se termină în partea inferioară cu un vârf sub formă de minaret. Pe corpul central al candelelor se gasesc incizate inscripţii cu versete din Coran.

Privite din punct de vedere al tehnicii de lucru, constatăm ca au fost executate din aliaj de argint, argint aurit (anumite decoraţii) sau alamă aurită. Tehnica de lucru: ciocănirea şi cizelarea-tehnică "au repousse". Reliefurile sunt realizate prin traforare, ajurare şi incizare fină. Lanţurile de susţinere şi prindere sunt realizate din sârmă sau bandă din aliaj de argint. Capetele de îngeri ce decorează şi fixează toartele de pe corpul candelelor sunt realizate prin turnare.

Starea de conservare:

În urma examinării pieselor, s-au stabilit doua tipuri de degradări: fizice-mecanice și chimice.

Degradările fizice-mecanice încep de la ușoare deformări ale tablei de argint, până la rupturi, sfâșieri și pierderi din masa metalului (mai ales la nivelul îmbinărilor). Lanțurile de susținere și prindere sunt incomplete, rupte și deformate. În interiorul candelelor sunt depozite masive de ulei, ceară și praf. Suprafețele exterioare sunt acoperite cu compuși de coroziune specifici de culoare brună și verzi-albăstrui. Suprafețele aurite sunt matizate și pe porțiuni mici dizlocate.

Investigația ne prezintă natura compușilor chimici de pe suprafața pieselor și anume: oxizi și sulfuri de argint, oxizi, carbonați și sulfuri de cupru și staniu din aliaj de argint.

Restaurarea și conservarea:

Pentru curățirea suprafețelor metalice s-a optat pentru un tratament electrolitic.

Demontarea pieselor, desprinderea lanțurilor de corpul candelei și capac.

Degresarea cu toluen pentru solubizarea depozitelor din interior, depozite de ulei, ceară și praf.

Îndepartarea mecanică cu bisturiul și M.T.S. a depozitelor solubizate de ceară și murdărie aderentă.

Tratamentul chimic-electrolitic s-a realizat în doua etape. Prima etapă-o decapare și degresare electrolitică în băi de hidroxid de sodiu, urmate de spălare cu apă și periere. Etapa a doua-tratamentul chimic de îndepărtare a compușilor electrolitici în băi de acid formic 3 %, baie care durează până la îndepărtarea totală a straturilor de coroziune, iar metalul își recapătă strălucirea.

Parametrii de lucru: tensiunea 8-10 V, intensitatea 18 A, electrod-oțel inoxidabil.

Testele standard de spălare, spalare cu apă distilată, neutralizare, uscare și conservare.

Îndepartarea degradărilor fizice s-a realizat prin ciocăniri ușoare, lipiri și întregiri cu rășină ARALDYT și fibră de sticlă.

Lanțurile de susținere și prindere au fost refăcute și montate.

În final, piesele au fost peliculizate cu nitrolac prin pensulare.

Concluzie:

Astfel, un număr de 32 de obiecte de artă medievală ce fac parte din patrimoniul românesc au fost redate circuitului muzeal și se găsesc expuse în expoziția de bază a Muzeului de Artă Religioasă din Vălenii de Munte.

Résumé

"Arginturile" (les objets en argent), comme s'appellaient dans les temps passés les objects métalliques precieux fabriqués en argent avec applications d'or, occupent une place importante dans l'ansamble de l'art roumain.

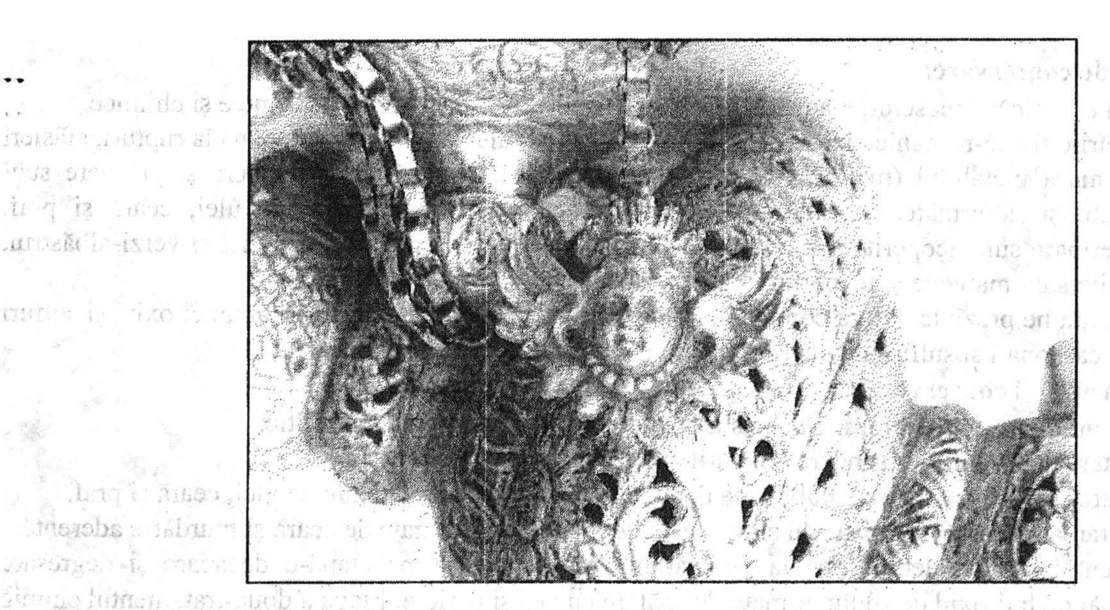
Le sujet de cet expose c'est une partie de la collection d'argent (32 piéces d'eglise) qu'on trouve dans le Musée d'Art Religieux de Vălenii de Munte, Prahova.

La problematique de la restauration – conservation d'un tele genre de pièces d'argent est la consolidation et la préservation du motif décoratif.

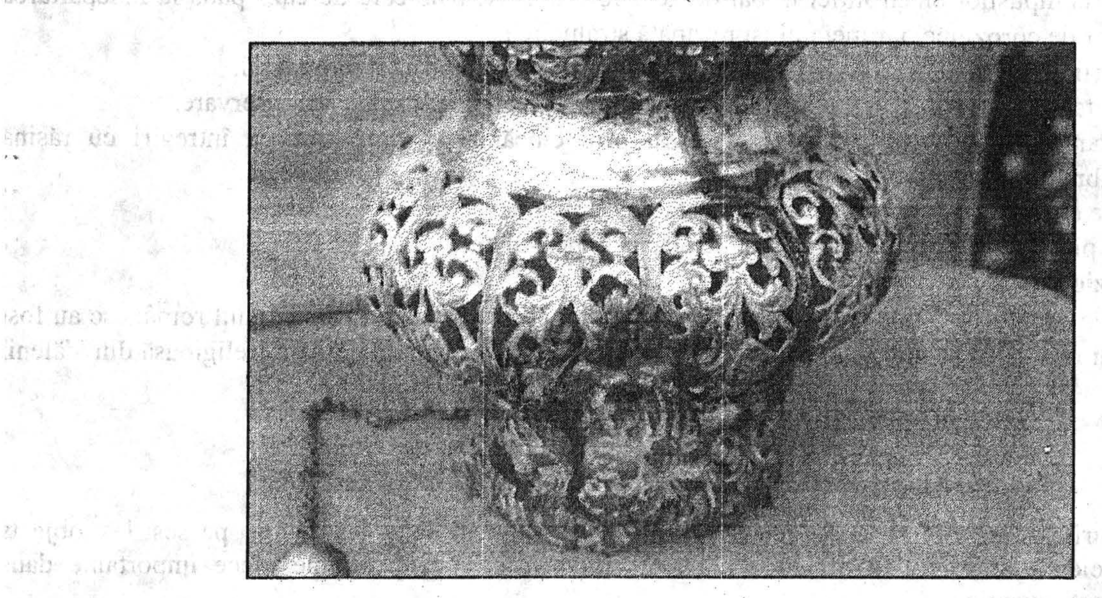
Le processus de restauration a été fait dans le Laboratoire Zonale de Craiova.

BIBLIOGRAFIE

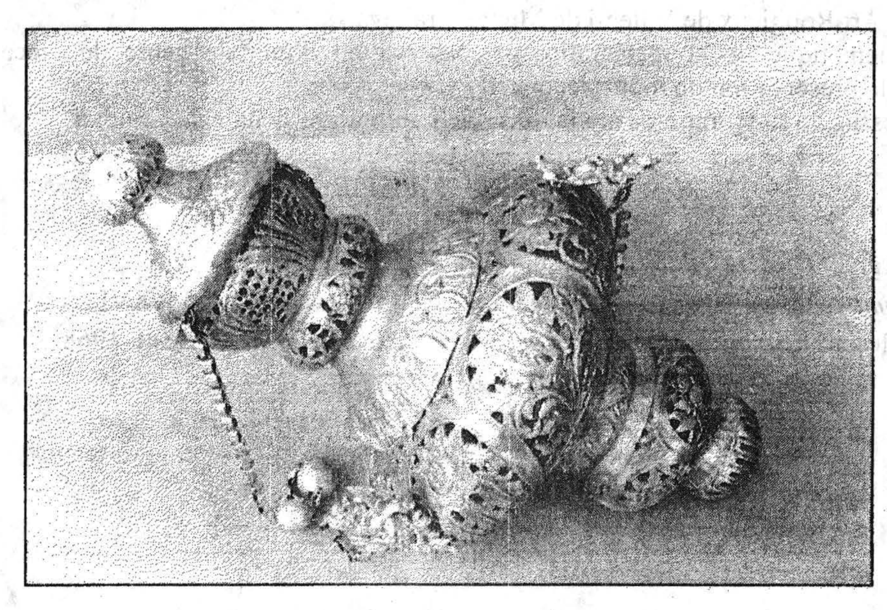
- Ion Sân Giorgiu, *O catate culturală, Vălenii de munte,* 1928.
- *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, iulie-septembrie 1933, Anul XXVI.
- Corina Nicolescu, *Argintărie laică și religioasă în țările române,* București, 1968.



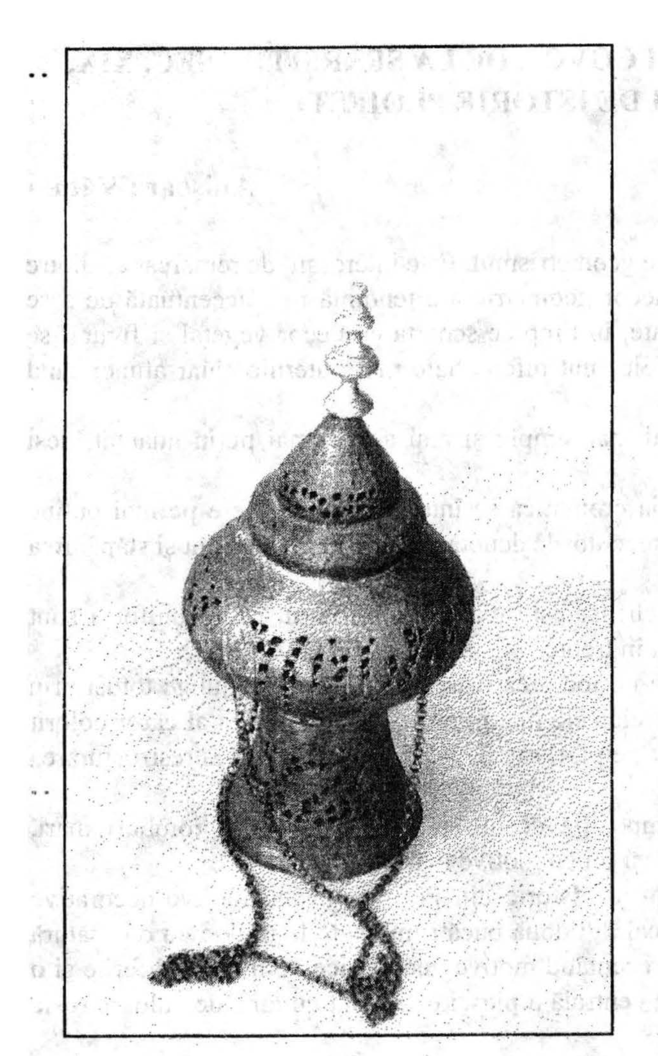
Candelă brâncovenească (înainte de restaurare)

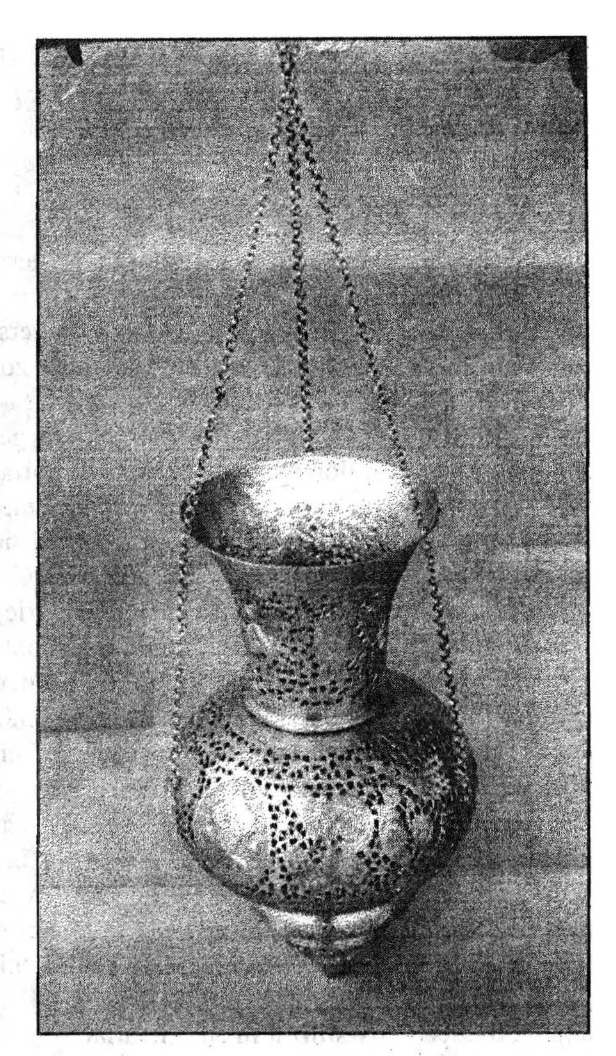


Candelă brâncovenească (înainte de restaurare)

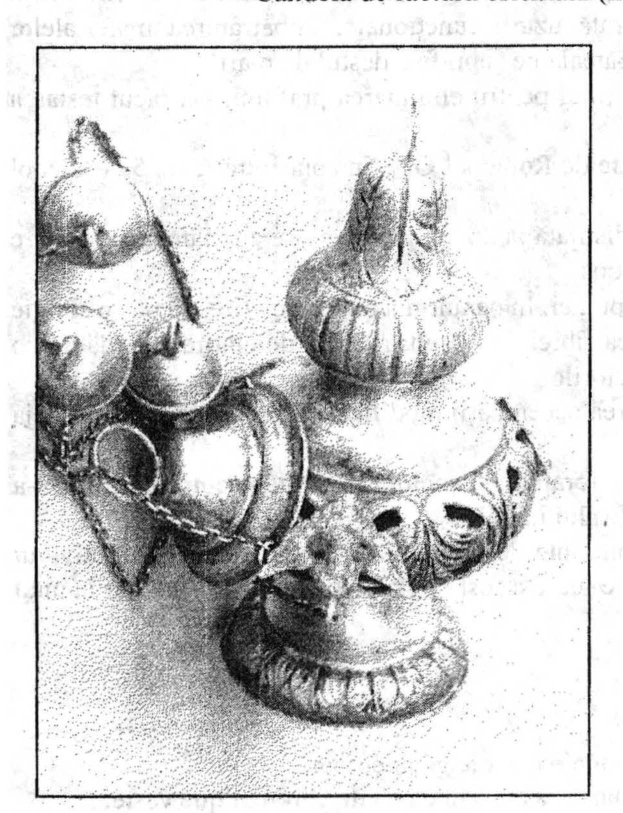


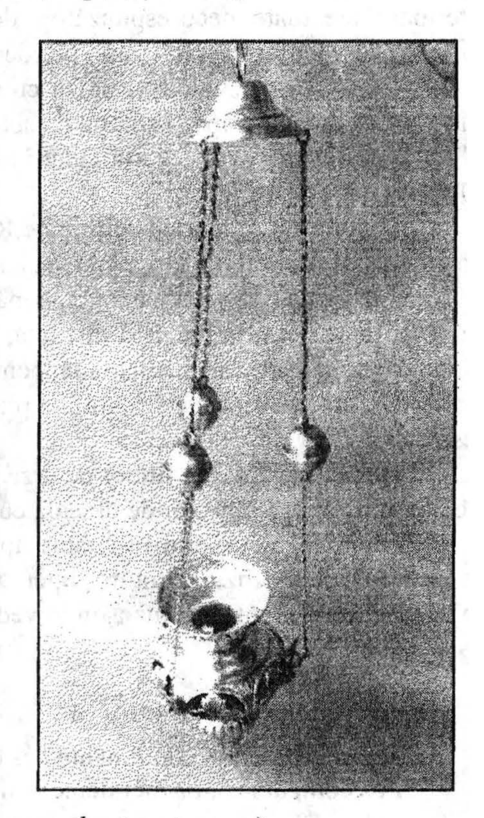
Candelă brâncovenească (după restaurare)





Candelă de factură orientală (înainte de restaurare, după restaurare)





Candelă de format mic (înainte de restaurare, după restaurare)

RESTAURAREA ȘI CONSERVAREA UNUI COVOR DE LA SFÂRȘITUL SEC. XIX, APARȚINÂND MUZEULUI DE ISTORIE PLOIEȘTI

Anișoara Vătuiu

Trăsătura dominantă a scoarțelor muntenești este geometrismul. Este interesant de remarcat că dintre cele două categorii principale de scoarțe, scoarța cu decor geometric are tendința mai accentuată de a se dezvolta în forme decorative de o anumită universalitate, în timp ce scoarța cu decor vegetal și figural se dezvoltă în forme artistice legate de o anumita zonă. Ele sunt diferențiate mai puternic chiar atunci când folosesc același repertoriu de motive.

Coloritul covoarelor muntenești este în general mai simplu și mai aspru, mai puțin nuanțat, deși parcurge o gamă de valori cromatice destul de variată.

În comparație cu scoarțele oltenești, compoziția cromatică se întemeiază în genere pe mai puține tonuri, dispuse în pete mari, dar felul cum sunt distribuite culorile denotă un anumit rafinament și stăpânirea efectelor cromatice.

Compoziția covorului cu decor geometric cu chenar este mai variată, pe un câmp uniform sunt dispuse regulat motive geometrice, romburi cu contururi în trepte.

Cu o schemă atât de uniformă, care nu permite un joc prea mare de variație, se ajunge totuși prin interpretarea coloristică la o diversitate neașteptată. Piesele cele mai interesante sunt acelea al căror colorit este compus cu o anumită fantezie. Prezența unui chenar pe părți sau de jur împrejur a adus la restructurarea covorului prin accentuarea șirului median de romburi.

O altă variantă caracteristică folosește în compoziția decorului două rânduri de romburi mari, dispuse de-a lungul țesăturii pe un câmp acoperit în același fel cu motive mărunte și dese.

Piesa face parte din colecția bogată a Muzeului de Istorie din Ploiești, având motive decorative caracteristice zonei Prahova. Este țesută în război vertical din două bucăți îmbinate la mijloc cu o cusătură gen cheiță. Fondul piesei este de culoare kaki închis, prezentând motive geometrice de mărimi diferite și o cromatică a lânii variată. Chenarul ce încadrează partea centrală a piesei este țesut cu lână de culoare roșie având motiv decorativ stilizat în culori variate.

La intrarea în laboratorul de restaurare, piesea a prezentat un grad avansat de murdărie, intervenții anterioare efectuate necorespunzător, decolorarea datorată uzurii funcționale, îmbătrânirea materialelor conținute, uscăciune și fragilizare, pierderi de urzeală și băteală pe suprafețe destul de mari.

Curățirea mecanică s-a făcut cu ajutorul aspiratorului pentru eliminarea prafului, s-a facut testarea culorilor rezistente la apă și soluție de spălare.

Înmuierea covorului s-a făcut în bazin cu o soluție de Romopal OF_{10} în concentrație de 5 %, alcool etilic 2 %, și apă distilată.

Spălarea s-a facut cu soluție de Romopal și apă distilată la 25 ^{0}C, prin presare cu mâna și pensulare ușoară pe toată suprafața, alternând spălarea pe față și pe dos.

Clătirea s-a repetat până la îndepărtarea totală a spumei. În penultima baie de clătire s-a pus o soluție din: glicerină, alcool etilic, apă distilată, pentru emolierea fibrei, iar în ultima baie de clătire s-a adăugat o soluție din acid acetic și apă distilată, pentru înviorarea culorilor.

Uscarea s-a făcut pe suprafață plană pentru evitarea accentuării modificărilor mecanice pe care deja piesa le prezenta.

După îndepărtarea firelor de urzeală și băteală deteriorate și a zonelor restaurate necorespunzător, s-a trecut la introducerea firelor de urzeală cu acul în lungul firului inițial.

După vopsirea lânii în nuanțe apropiate celor conținute de piesă, s-a trecut la refacerea motivului decorativ. După finalizarea tuturor operațiilor de restaurare piesa a fost dublată pe spate cu netex, iar la unul din capete a fost montat un manșon în vederea expunerii.

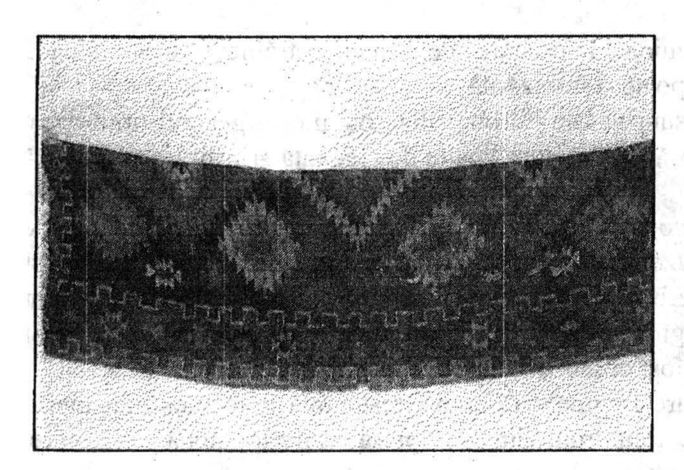
Résumé

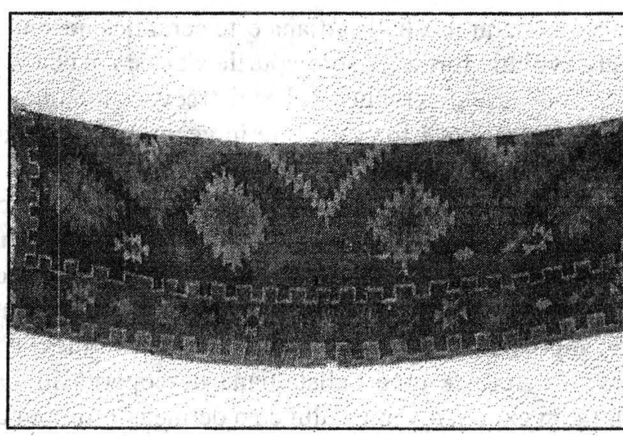
La caractéristique dominante des carpettes de Munténie c'est le géométrisme.

Les couleurs sont généralement simples, mieux nuancées avec une palette chromatique vaste.

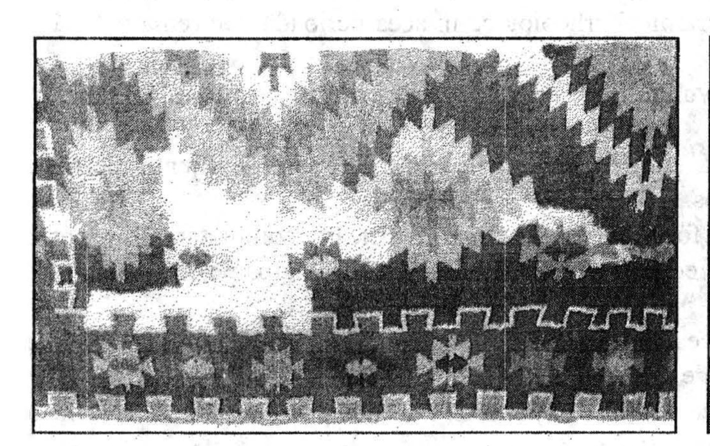
La pièce fait partie de la très riche collection du Museé d'Histoire de Ploiesti, Prahova, ayant des motifs décoratifs caractéristique pour la région de Prahova.

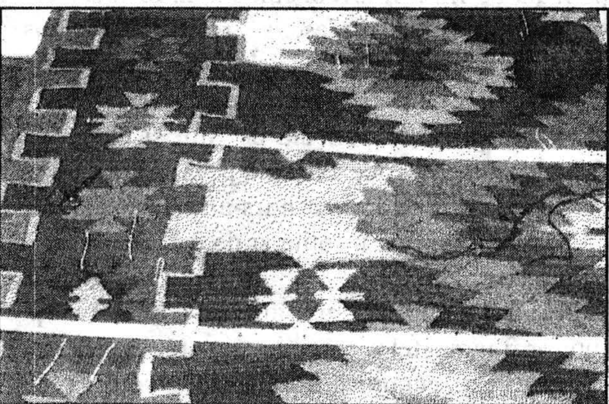
Le processus de restauration á été fait dans le Laboratoire Zonale de Craiova.



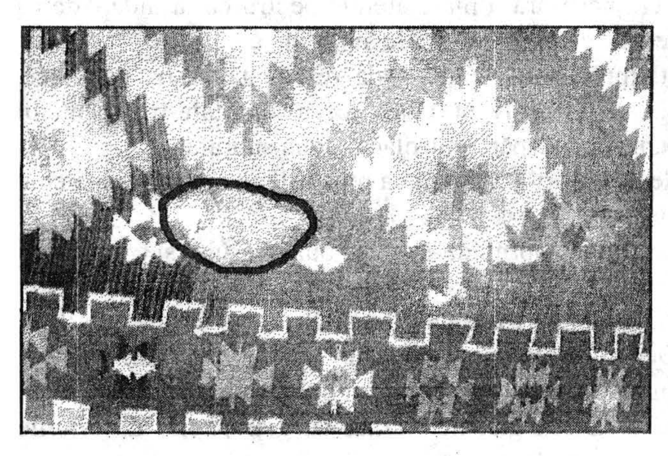


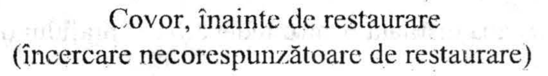
Covor (înainte de restaurare)





Covor, înainte de restaurare (detaliu)





Covor, înainte de restaurare
(încercare necorespunzătoare de restaurare)



Covor, restaurare față
(final)

RESTAURAREA UNEI URNE HALLSTATTIANE

Simona Violeta Gheorghe

Ceramica hallstattiană este ceramica necontaminată în esenţa ei de influenţe străine; este ceramica la care evoluţia formelor spre tipurile clasice abia dacă poate fi întrezărită.

Piesele ceramice cel mai frecvent întâlnite sunt vasele bitronconice, numite în general urne. Deşi ornamentarea acestor vase este în general sărăcăcioasă, ele nu sunt lipsite de eleganţă şi frumuseţe datorită armoniei proporţiilor.

Piesa ce face obiectul acestei comunicări este o urnă hallstattiană cu o înălţime de 50 cm, cu margine răsfrântă şi două apucători pe pântec. Aparţine Muzeului de Istorie şi Arheologie Prahova. Piesa a fost lucrată cu mâna din pastă ceramică grosieră; şi a suferit o ardere necorespunzătoare, astfel încât este prezent miezul negru (carbon nears) în partea interioară a fragmentelor. Sunt vizibile elementele degresante : nisipul fin şi grosier, fragmente de scoici pisate, etc. Piesa a fost descoperită în judeţul Prahova - Budureasca.

Această urnă hallstattiană descoperită în stare fragmentară a fost restaurată defectuos, iar apoi a intrat în expunerea muzeului ce o deţinea. În timpul cutremurului din 1977 piesa a suferit o nouă deteriorare, în general pe vechile linii de spargere, dar şi în alte zone.

Pe suprafaţa pastei ceramice se observau depuneri de praf şi murdărie, intervenţia anterioară făcându-se necorespunzător, fără ca piesa să fie bine curăţată. Ca adeziv s-a folosit în restaurarea anterioară - pelicula de film, frecvent folosită în restaurarea ceramicei arheologice în acea perioadă. De remarcat, că şi reconstituirea formei piesei s-a realizat defectuos.

Pasta deosebit de friabilă şi folosirea adezivului mai sus amintit au determinat la curăţirea muchiilor fragmentelor mici dizlocări de material.

Lipirea cu peliculă de film şi completarea cu gips au fost realizate cu mare neglijenţă, pe toate fragmentele ceramice existând pete de adeziv şi gips.

Pentru că lipirea nu s-a realizat corect şi forma urnei suferise modificări, completarea cu gips a părţilor lipsă a fost însoţită şi de o încercare de corectare a formei prin adăugare de gips peste fragmentele ceramice.

Una din cele mai dificile operaţii ale procesului tehnologic de restaurare a constituit-o dezlipirea tuturor fragmentelor ceramice şi curăţirea acestora de praf, pământ, pelicula de film şi gips.

Pasta ceramică fiind foarte friabilă, spălarea pentru îndepărtarea prafului şi a murdăriei s-a realizat prin tamponare cu feşe umezite în apă distilată.

Îndepărtarea surplusurilor de gips şi a peliculei de film s-a efectuat prin curăţire mecanică. Fiecare fragment ceramic a fost curăţat mecanic sub lupă cu ajutorul unui bisturiu optic. Această operaţie a fost deosebit de dificilă şi migăloasă datorită faptului că era necesară o mare atenţie pentru ca la îndepărtarea petelor de peliculă de film sau gips, acestea să nu antreneze cu ele şi particule din pasta ceramică.

După curăţire, fragmentele ceramice au fost impregnate pentru a da rezistenţă pastei ceramice. Impregnarea s-a făcut prin imersie în soluţie de nitrolac şi nitrosolvent. După aceea suprafaţa fragmentelor ceramice a fost ştearsă cu tampoane cu nitrosolvent, pentru a îndepărta nitrolacul de la suprafaţă.

Lipirea a fost şi ea o operaţie care a pus probleme datorită faptului că muchiile unor fragmente erau rotunjite, suprafaţa de lipire nemaiputând fi perfect controlată.

Pentru întregirea piesei s-au lipit fragmentele ceramice pornindu-se de la buza vasului şi continuând cu corpul acestuia.

După reconstituirea formei vasului s-a trecut la completarea zonelor lipsă. Pentru aceasta s-a utilizat gipsul dentar pe suport de plastilină pentru mulaj. Deoarece nu s-a păstrat nici un fragment din zona de îmbinare a corpului vasului cu baza sa, precum nici din bază, aceasta nu a fost completată cu gips.

După uscarea părţilor completate s-a realizat finisarea gipsului turnat cu glasspapier de diferite granulaţii.

În final s-a efectuat o uşoară spălare prin tamponare cu apă distilată pentru îndepărtarea prafului de gips.

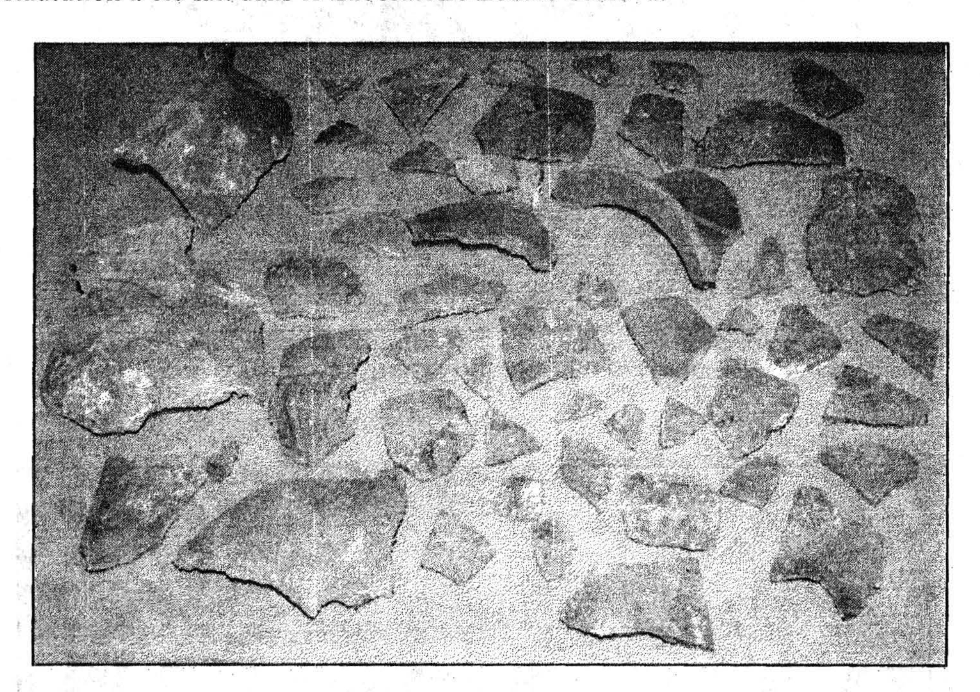
Résumé

La céramique hallstatienne et celle qui n'a été contaminée par des influences étrangères.

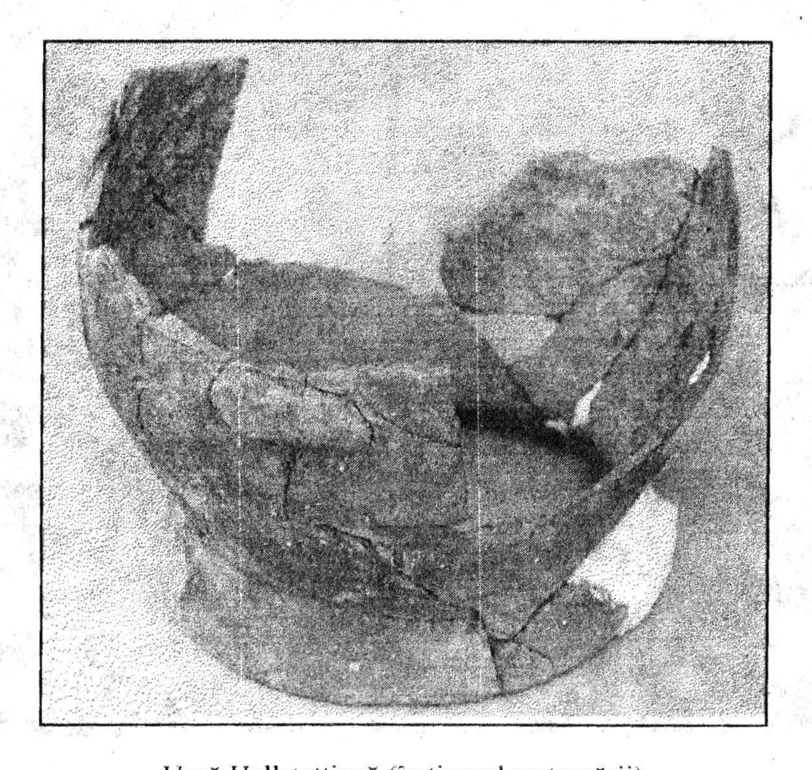
Le sujet de cet exposé c'est une urne hallstatienne avec une hauteur de 50 cm et deux anses. À présent se trouve dans la proprieté du Musée d'Histoire et Archéologie de Ploiesti Prahova.

Les plus complexes operations de restauration sont: la séparation des fragments céramiques; le nettoyage; la consolidation de la pâte céramique et la reconstitution de la forme initiale.

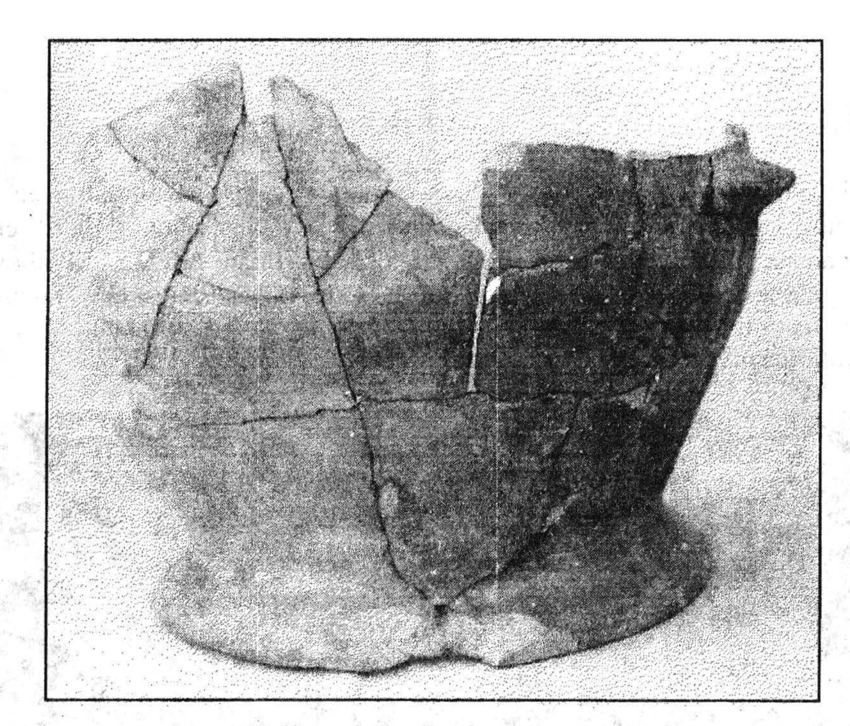
La restauration á été fait dans le Laboratoire Zonale Craiova.



Urnă Hallstattiană (înainte de restaurare)



Urnă Hallstattiană (în timpul restaurării)



Urnă Hallstattiană (în timpul restaurării)

Urnă Hallstattiană (după restaurare)

PROBLEMATICA RIDICATĂ ÎN RESTAURAREA UNEI LUCRĂRI CONȚINÂND DOUĂ CĂRȚI CU TEHNICI DE SCRIS DIFERITE

Cornelia Iliescu

Fiecare bun cultural constituie un caz specific și presupune găsirea unei soluții "de salvare" în funcție de starea individuală de conservare. În laboratorul de restaurare carte, lucrările executate prezintă, de obicei, o varietate de situații. Situația cea mai obișnuită pe care o întâlnim este aceea a unei cărți ce cuprinde o singură lucrare, tipărită sau manuscris și care poate fi conservată și restaurată aplicând același tratament întregului volum.

Vom prezenta mai jos un caz care în Laboratorul Zonal de Restaurare - Conservare din Craiova a intrat o lucrare formată din două părți diferite, atât ca material suport de text - hârtie, cât și ca tehnică de scris - tipar, manuscris.

Piesa provine din colecția de carte veche a Muzeului Olteniei Craiova, cu nr. inv. 566/53 și este formată din :

- Apostol - tipăritură Veneția 1770, în limba greacă;
- Irmilighion - manuscris, sfârșit sec. XVII, scris în românește cu litere chirilice.

Cele două cărți au fost prinse în aceeași legătură, în coperta din piele, din care s-a păstrat numai cea posterioară.

Lucrarea a prezentat un grad înalt de degradare, cu pete de mucegai în urma umezelii în zona cotorului, alternând cu colorant din copertă, depozite de ceară, praf, patină funcțională, fisuri și părți lipsă din suportul de text, benzi de hârtie lipite cu adeziv pe file.

Supusă investigațiilor fizico-chimice, cartea s-a dovedit a fi un mixaj de două lucrări de sine-stătătoare.

Prima parte - tipăritura de dimensiuni 21/15, executată pe o hârtie manuală ușor rugoasă, cu linii de apă și filigran, cu un grad scăzut de încleiere, s-a prezentat diferit față de manuscris, cu dimensiuni 21,5/16 cm, pe o hârtie tot manuală, cu linii de apă și diferite tipuri de filigran, cu un aspect neted și cu un grad mai mare de încleiere. Spre deosebire de cerneala de tipar a primei părți, insolubilă în apă, cea ferogalică a manuscrisului, în două culori (negru și roșu), a prezentat un grad de solubilitate parțial în apă.

În concluzie avem de-a face cu două lucrări scrise în locuri diferite (una la Veneția și una în țară), care necesită tratamente diferențiate.

După parcurgerea etapelor premergătoare obligatorii; fotografiere, dezinfecție, investigații, s-a trecut la desfacerea legăturii și efectuarea operațiilor de curățire uscată și umedă.

Tipăritura a suportat un tratament de curățire la umed prin imersie în soluție apoasă, iar manuscrisul a fost curățit la umed prin imersie în soluție hidroalcoolică în proporția stabilită după încercări succesive, până la limita de solubilitate a cernelii (50/50 %) în apă - alcool, operație care s-a executat cu multă atenție.

Restul operațiilor au fost executate în aceleași condiții : reîncleierea filelor cu soluție de C.M.C. pe ambele fețe, presare și restaurare "la dublu" cu văl și hârtie japoneză apropiate ca nuanță și dimensiune cu hârtia suport de text a fiecărei cărți.

Pornind de la denumirea celor doua cărți - Apostol și Irmilighion - realizate în tehnici diferite (tipar și manuscris) și până la aplicarea de tratamente diferențiate, se concluzionează că nu este vorba de un volum unitar, așa cum a intrat în laborator, ci de două lucrări diferite, pentru care propunem să fie legate separat.

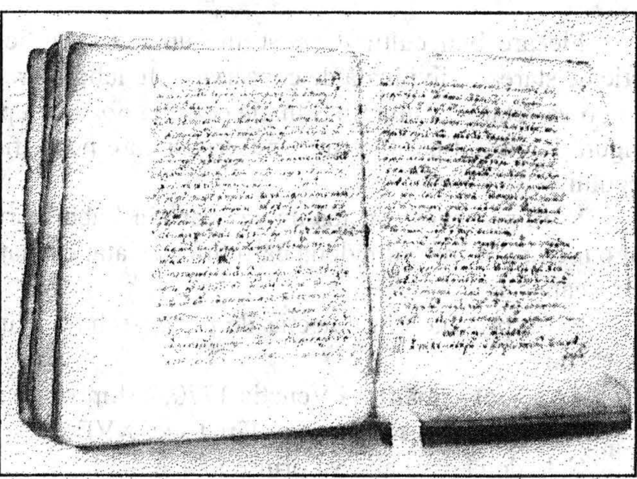
Résumé

Chaqe objet culturel est un élément spécifique qui demande des solutions de salut “en fonction de l’état de conservation“.

Nous preséntons deux livres en corrélation commune avec des caractéristiques différentes: la technique d’écriture et le support.

La pièce est dans la propriété du Musée d’Oltenie Craiova et la restauration á été faite dans le Laboratorie Zonale de Craiova.





Irmilighion (înainte de restaurare)

Irmilighion (după restaurare)

CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA UNEI HAINE BOIEREȘTI DE LA SFÂRȘITUL SEC. AL XVIII-LEA

Sorela Gângioveanu

Colecțiile de artă, adunate încă de la mijlocul secolului trecut în principalele muzee, ne-au pus în fața unor documente cu privire la aspectul și valoarea obiectelor de îmbrăcăminte. După analiza minuțioasă și studiile din țările balcanice de moștenire bizantină și orientală, Nicolae Iorga a creionat unele date cu privire la costum în capitolul intitulat "Despre îmbrăcăminte și locuință" în lucrarea "Istoria românilor în chipuri și icoane", 1921. În acest capitol marele istoric împarte în patru etape evoluția costumului românesc.

1. Prima etapă este considerată cea a înrâuririi orientale și bizantine, care durează până în secolul al XV-lea, patrunzând prin slavii balcanici, sârbi și bulgari;
2. A doua este marcată prin influența occidentală exercitată paralel prin sași, poloni, dar mai ales italieni;
3. A treia etapă reprezintă de fapt o revenire la forma bizantină, care s-ar datora grecilor amestecați în societatea românească; în vremea fanarioților costumul se turcizează.

După anul 1774, în ultima etapă, prin contactele europene, pătrunde moda occidentală care înlocuiește treptat vechiul costum oriental.

Haina boierească ce a intrat în laboratorul nostru este o piesă de îmbrăcăminte care face parte din ultima etapă de evoluție a costumului românesc. Ceea ce caracterizează această piesă de îmbrăcăminte este linia strânsă în talie în raport cu lungimea poalelor, care este dată de clinii triunghiulari din față și din spate. Croiala mânecilor dă o oarecare varietate acestui tip de veșmânt, mânecile sunt nerăscroite, strâmte pe braț, ceva mai lungi de cot, cu o mică pavă pentru mișcare a brațului. Haina boierească este din stofa de lână de culoare maron, bordată cu galoane din mătase galbenă, acestea fiind bordate cu fir metalic de culoare galbenă, care este înfășurat pe un miez de hârtie. Partea de sus a spatelui este brodată cu fir de mătase și fir metalic. În jurul gâtului se află o bentiță tighelită, mai lată în spate, mărginită de fir metalic. Galoanele de mătase sunt încadrate de un suitas de fir metalic. Piesa a fost căptușită la mâneci, poale și piepti cu aceeași blană.

Piesa a suferit un atac puternic de molii în urma caruia garnitura și captușala de blană a fost distrusă complet; de asemenea și stofa a fost deteriorată pe suprafețe mari la spate, pe mâneci și poale. Înaintea intrării în laborator, blana a fost îndepărtată și distrusă, după care s-a trecut la o curățire mecanică cu o pensulă moale și cu aspiratorul având un tifon la capăt, pentru micșorarea capacității de aspirare. Această operație s-a făcut în vederea îndepărtării prafului, a urmelor de blană rămase după îndepărtare, a dejecțiilor fluturilor și a urmelor de larve.

Apoi s-a trecut la conservare, aceasta fiind făcută pe verticală, piesa punându-se pe un umeraș îmbrăcat în hârtie de filtru, cu soluție de radix-saponaria, prin tamponare cu un burete umezit. Operatiunea de curățire s-a făcut pe un pat absorbant, acesta fiind schimbat des pentru absorbirea soluției de spălare. După limpeziri repetate care au fost făcute pe porțiuni cu buretele, în ultima baie s-a adăugat o soluție de alcool etilic, glicerina și apa distilată, pentru emolierea fibrei și redarea elasticității acesteia. Galoanele din fir metalic au fost curățite cu soluție slabă de complexon III, după care s-a făcut neutralizarea cu apă distilată.

Procesul de uscare s-a făcut pe suprafață plană, pentru îndepărtarea apei folosindu-se hârtie de filtru, piesa fiind întinsă pe un strat gros absorbant care a fost schimbat de câteva ori pentru o uscare mai rapidă.

După operațiunile de conservare a urmat vopsirea materialelor de consolidare și apoi s-a trecut la restaurarea propriu-zisă. Consolidarea a fost făcută cu netex care în prealabil a fost croit după tiparul piesei. Fixarea lui s-a făcut prin înseilare, stoparea rupturilor făcându-se cu fir de mătase prin tehnica punctării.

Având în vedere faptul că blana a fost distrusă complet, s-a hotărât înlocuirea acesteia cu o captușală de atlas.

Restaurată prin metoda descrisă mai sus, piesa se conturează evident punând în valoare calitățile artistice și evoluția în timp a costumului românesc.

Un vechi veșmânt de acest tip s-a păstrat multă vreme la mânăstirea Bistrița (județul Vâlcea), ctitoria fratilor Craiovești, croiala fiind puțin diferită de cea a anteriilor. Acest tip de veșmânt a fost purtat atât de marea boierime cât și de micii boiernași, deosebirea fiind facută prin calitatea stofei și pretiozitatea blănurilor.

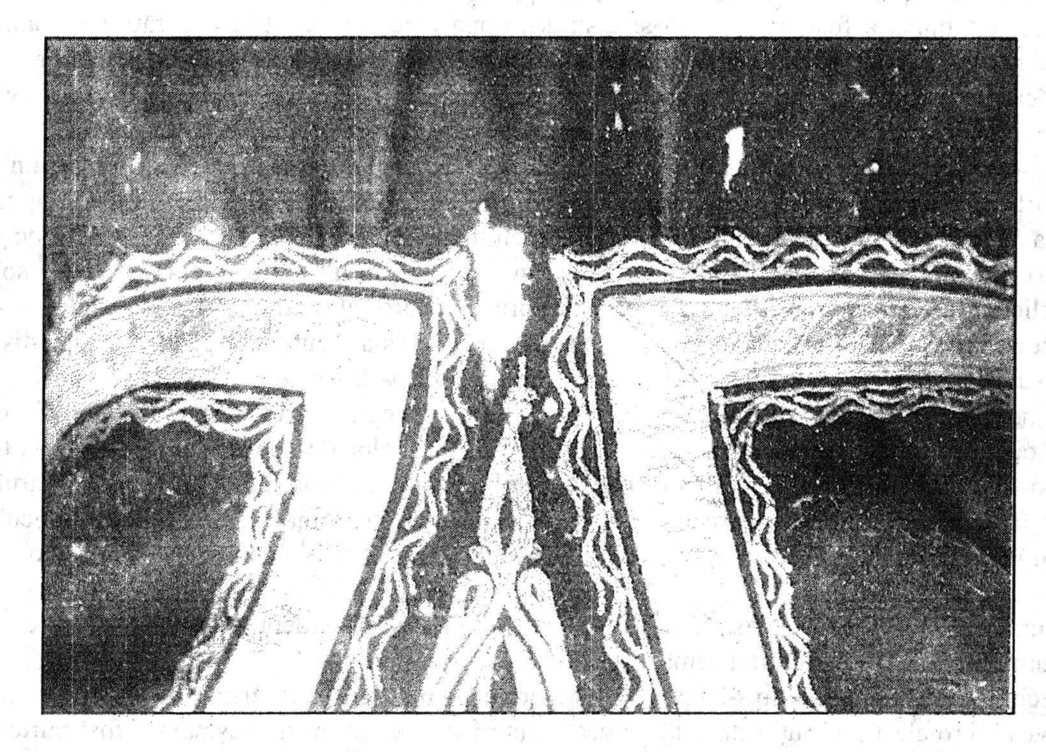
Résumé

La restauration d'un manteau de boiard du XVIII-e siècle a été une proces complexe a cause de la détérioration antérieure grave parce que l'attaque des mites a été actife.

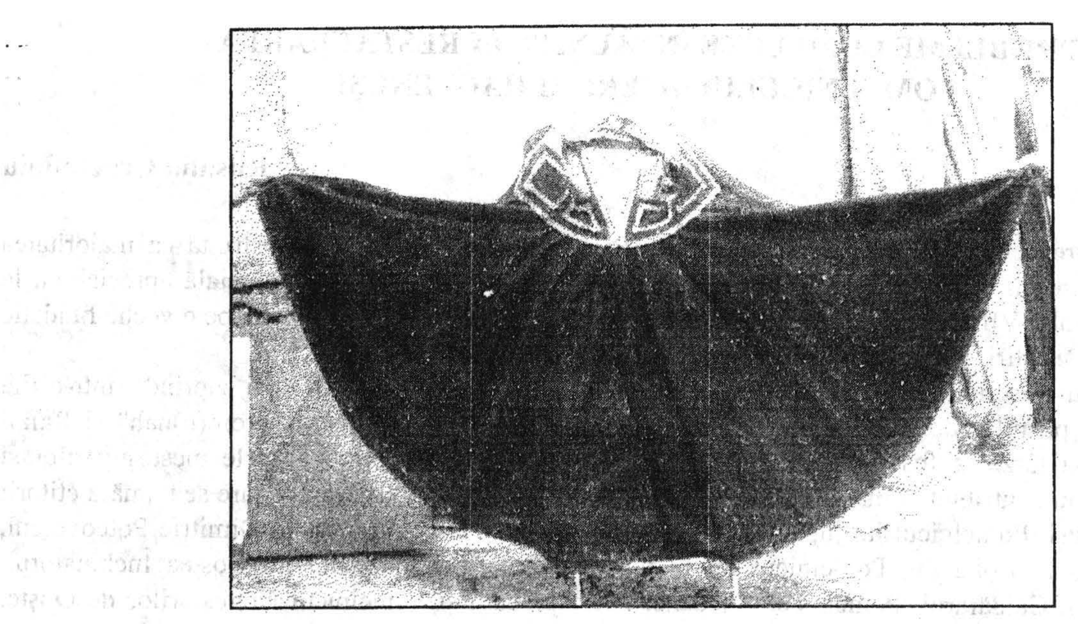
Les principales opérations sont : l'éloignement de la fourrure; le nettoyage mechanique, la conservation sur la verticale, l'époussetage, consolidation avec netex.

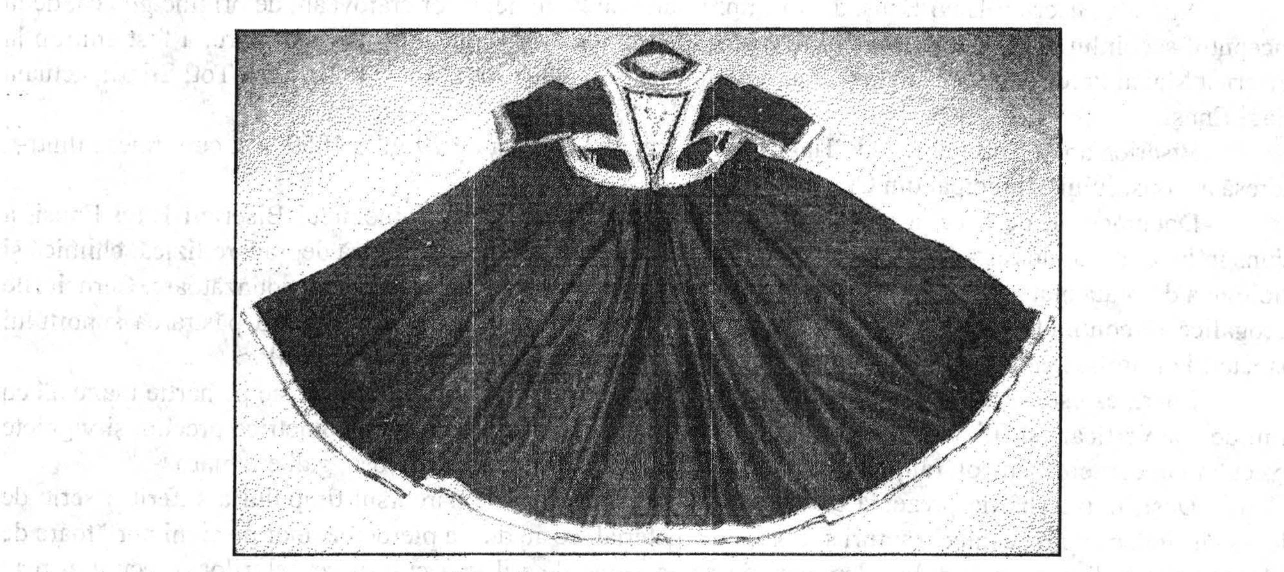


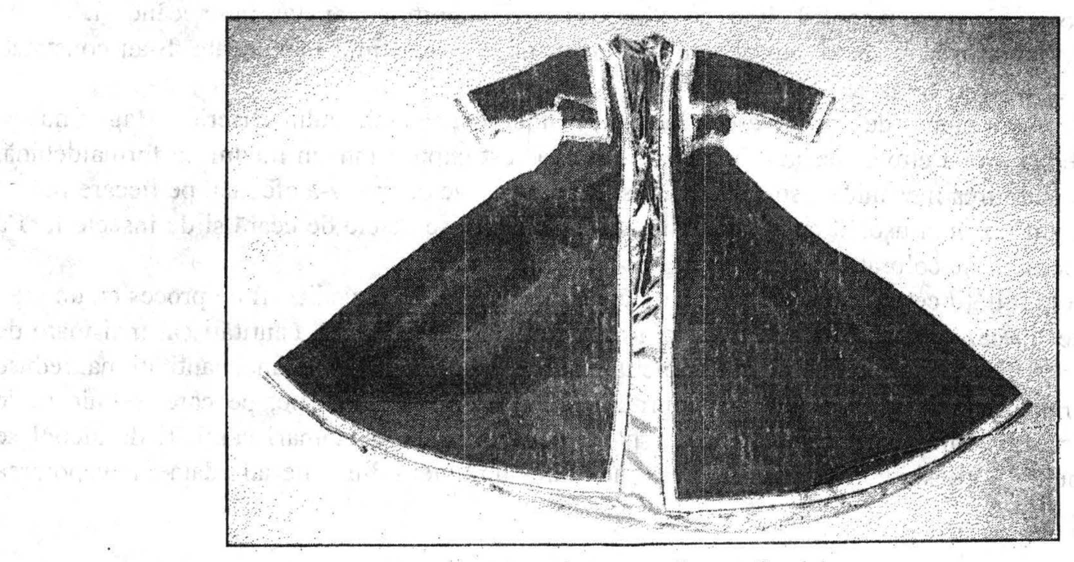
Haină boierească (înainte de restaurare)



Haină boierească (înainte de restaurare)


Haină boierească (înainte de restaurare)


Haină boierească (după restaurare)


Haină boierească (formă finală)

PROBLEME COMPLEXE ÎNTÂLNITE ÎN RESTAURAREA POMELNICULUI BISERICII HAGI ENUȘI

Rusalia Crăciunoiu

Unul dintre cele mai vechi lăcașuri de cult, Biserica Hagi Enuși, este construită ca majoritatea bisericilor craiovene, în perioada când Târgul Craiovei ajunge la o dezvoltare comercială apreciabilă, la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor. Actuala biserică a fost înălțată pe o veche fundație aparținând unei mănastiri, ai cărei ctitori nu se cunosc.

Pomelnicul Bisericii Hagi Enuși a fost scris în parte de Dionisie Eclesiarhul și cuprinde, într-o filă distinctă, numele primilor doi călugări ce au păstorit în vechiul lăcaș: "Varlaam ierom(o)nah" și Rafail ierom(o)nah"* Mai târziu a fost adăugate și alte file de pomelnic ce cuprind numele meșteșugarilor și negustorilor care au contribuit la înălțarea noului lăcaș (între anii 1792-1800), printre care se numără ctitorii bisericii Hagi Enuși. Pomelnicul lui jupan Nicolae Ceaușescu, Pomelnicul lui jupan Dimitrie Potcovnicul, Pomelnicul lui Radu Boiangiu, Pomelnicul lui Dimitrie Argintaru, Pomelnicul lui Costea Închinatorul, Pomelnicul lui Ion Căldărarul, Pomelnicul Cucoanei Anca precum și Pomelnicul Negustorilor de Obște, Pomelnicul Mitropoliților, Pomelnicul de Obște.

Numele Bisericii Hagi Enuși a fost împrumutat de la un negustor craiovean, de origine greacă, de la începutul secolului al XIX-lea. Bogatul negustor, pe numele său Hagi Enuși Costea Petru, a fost epitrop la Biserica Maica Precistă de la Dudu, al casei logofetesei Smaranda Brătiloiu și la Biserica Toți Sfinții, actuala Hagi Enuși.

Biserica apare sub numele de Hagi Enuși începând cu data de 29 iulie 1859, așa cum reiese dintr-o adresă a Consiliului Municipal din Craiova.

Documentul, de o certă valoare informativă dar și simbolică, Pomelnicul Bisericii Hagi Enuși, a ajuns în laboratorul de restaurare carte veche-document, într-o stare de puternică degradare fizică, chimică și biologică datorată atât condițiilor de păstrare improprii dar și unei manipulări necorespunzătoare. Cernelurile ferogalice și conținutul de pastă de cânepă au dus la îmbrunirea hârtiei pe verso, la păstrarea suportului papetar, la fragilizarea acestuia și chiar la franjurarea materialului în urma manipularilor.

Lucrarea este scrisă de mână, cu caractere chirilice, cu cerneală neagră și roșie pe hârtie manuală cu linii de apă verticale și filigran. Sunt prezente, deasemenea, motive florale și geometrice precum și vigniete executate în cerneluri cu coloranți naturali, solubile în apă: verde, albastru, roșu, galben, maro.

Deși, initial, hârtia prezenta un mare grad de rezistență, pe parcursul timpului a suferit o serie de degradări îndeosebi mecanice: rupturi și lipsuri de material, ce au dus la pierderea unor porțiuni purtătoare de informație, rigidizarea suportului, depuneri de ceară, zone de palire a culorii cernelurilor, precum și pete lăsate de insecte, îndeosebi în zona de pliere a fascicolului. Depunerile de praf în mare cantitate de pe suprafața ușor poroasă a hârtiei au contribuit la modificarea culorii suportului papetar, întunecându-l.

Fascicolele lucrării erau dispersate, legătura și coperțile acesteia fiind inexistente. S-au constatat, totuși, unele urme de coasere a fascicolelor.

Având în vedere starea de conservare a lucrării, restaurarea Pomelnicului Bisericii Hagi Enuși a debutat cu dezinfecția într-o etuvă specială în care lucrarea a fost expusă într-un mediu de formaldehidă, timp de 48 de ore. Curățirea mecanică a suprafeței scrise de depunerile de praf s-a efectuat pe fiecare filă cu o gumă moale și prin razuirea ușoară cu un bisturiu fin, înlăturându-se petele de ceară și de insecte fără a afecta scrisul sau cernelurile colorate.

Datorită solubilității cernelurilor, aplicarea tratamentului umed s-a dovedit a fi un proces cu un grad mare de dificultate. În cazul unei stabilități dificile a cernelurilor, prezența unei cantități cât mai mare de alcool ar favoriza păstrarea unei bune aderențe a cernelii la hârtie. Însă, în condițiile unei cantități mai reduse de apă, spălarea nu mai are efectul scontat, impuritățile hidrosolubile din hârtie, pe care trebuie să le îndepartăm, vor trece în mică proporție în apa de spălare. În condițiile unei mari cantități de alcool se produce o foarte puternică deshidratare a hârtiei, prin antrenarea umidității din material odată cu evaporarea alcoolului.

---

* fila a fost descoperită în arhiva bisericii de preotul D. Bălașa și publicată în Oltenia II, 1941, nr. 5, p. 76-77.

După numeroase încercări, în care alcoolul etilic în amestec cu apa distilată a fost combinat în diverse proporții, s-a optat pentru găsirea unui prag minim al concentrației de alcool pentru care cerneala rezistă. S-a stabilit procentul de lucru de 60 % alcool etilic, 40 % apă distilată. În felul acesta am reușit colectarea în apa de spălare unei bune părți din impurități și ca urmare, obținerea unei curățiri acceptabile. Totodată s-a realizat o parțială dezacidifizare a zonelor cu text scris cu cerneală ferogalică foarte acidă. Pentru a ameliora deshidratarea materialului am folosit în apa de clătire un adaus de 1 % glicerină, cunoscut fiind faptul că glicerina este o substanță higroscopică.

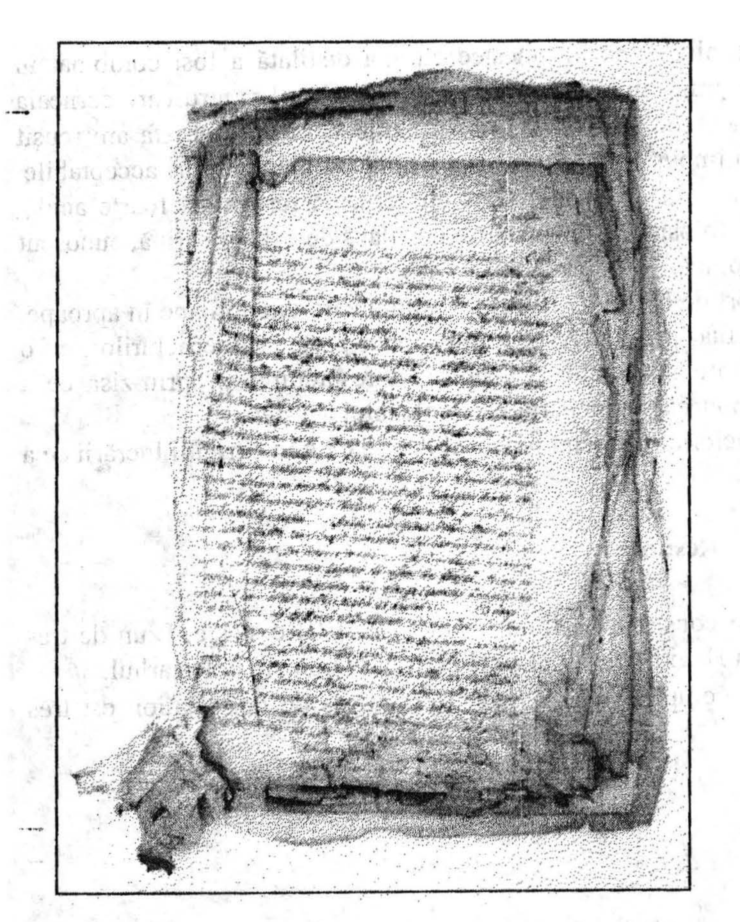
Curățirea umedă s-a realizat pe un suport de hârtie de filtru prin tamponare din aproape în aproape. Operația de incolare pe avers și revers s-a efectuat prin pulverizare, în scopul protejării cernelurilor, cu o soluție de carboximetilceluloză. O ușoară presare intermediară a precedat restaurarea propriu-zisă ce a constat în completarea părților lipsă cu hârtie japoneză și îndepărtarea surplusului acesteia.

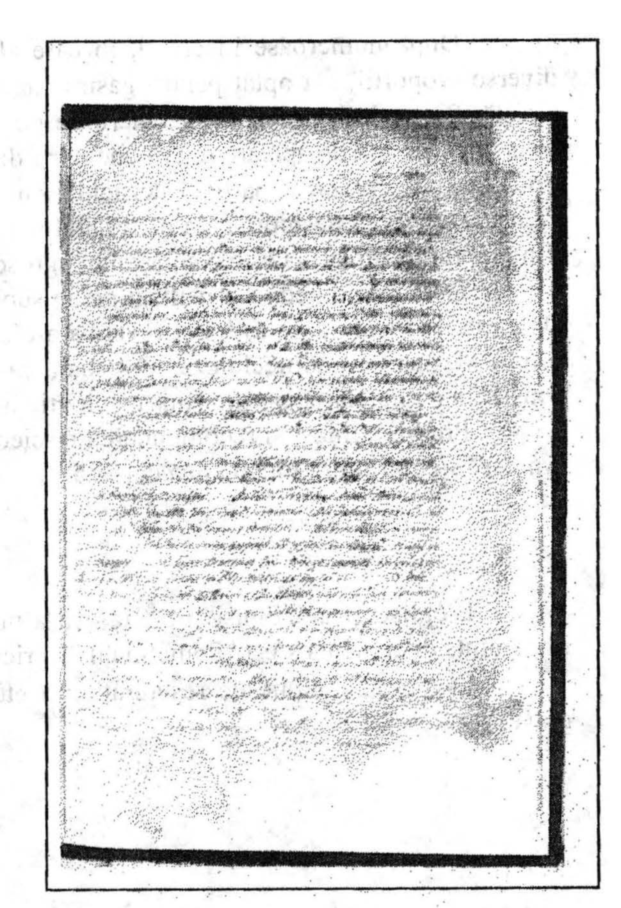
Presarea finală și recompunerea fascicolelor au încheiat procesul de redare a integrității lucrării ce a urmat să fie introdusă într-o nouă copertă.

Résumé

L`èglisè "Hagi Enusi" du Craiova a une construction tipique pour le XVIII-e siècle. L`un de très imporatnts documents s`est "Pomelnicul bisericii Hagi Enusi", qui a été écrit par Dionisie Eclesiarhul.

La problematique de restauration ă ètè complexe parce que le processus de degradation est très grave.





Pomelnicul Bisericii Hagi Enuși (înainte de restaurare, după restaurare)





Pomelnicul Bisericii Hagi Enuși (înainte de restaurare, după restaurare)

CUPRINS

ETNOGRAFIE ❖ FOLCLOR ❖ ETNOLOGIE

Pentru corespondență :

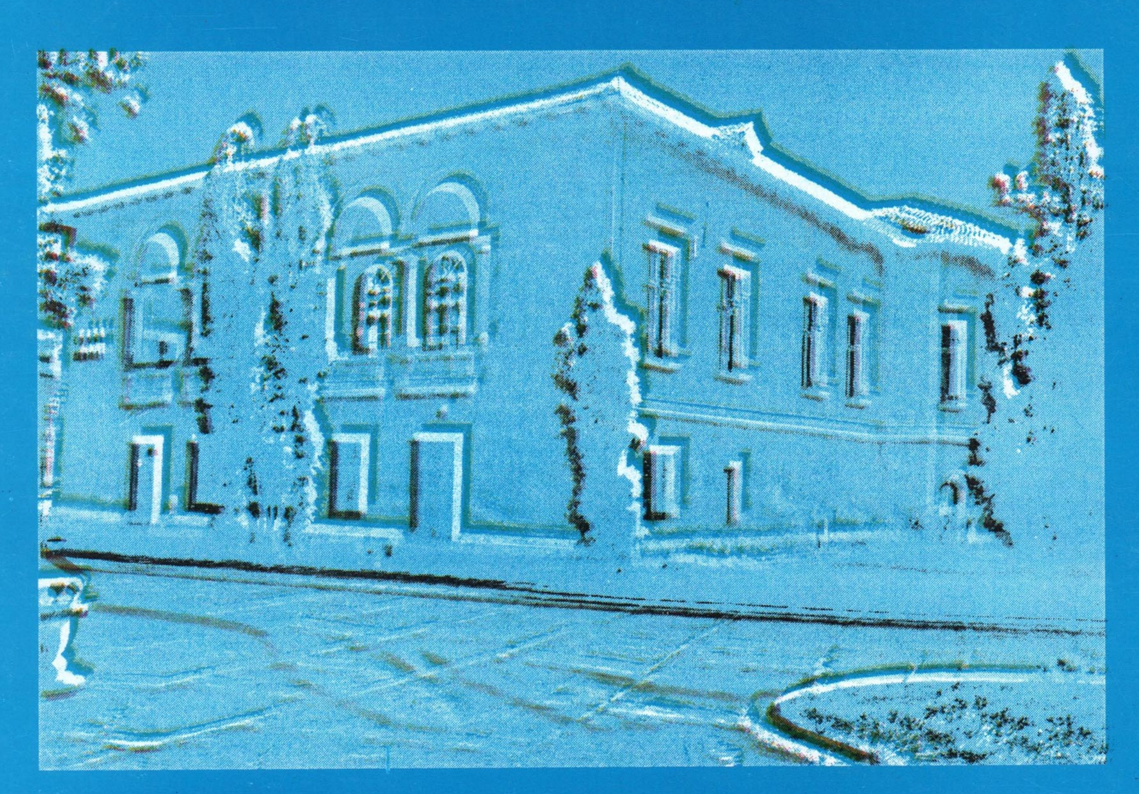
Ştefan Enache, muzeograf, Muzeul Olteniei, Sccţia de Enografie, str. Matei Basarab, nr. 14, Craiova, cod 1100
Viorica Tătulea, muzeograf, Muzcul Oltcniei, Secţia de Enografie, str. Matci Basarab, nr. 14, Craiova, cod 1100
Dr. Gheorghe Iordache
Dr. Georgeta Niţu, cercet. şt., Institutul de Cercetări Socio - Umane "C. S. Nicolăescu-Plopşor" din Craiova, str. Calea Unirii, nr. 102, Craiova
Cornel Bălosu, muzeograf, Muzeul Olteniei, Secţia de Enografie, str. Matei Basarab, nr. 14, Craiova, cod 1100
Vasile Şişu, muzeograf, Muzeul Regiunii Porţilor de Fier, str. Independenţei, nr. 2, Drobeta Tr. Severin
Varvara Măneanu, Arhivele Statului, Drobeta Tr. Severin
Dr. Sabina Ispas, cercet. şt., Institutul de Etnografie şi Folclor "Constantin Brăiloiu", str. Take Ionescu, nr. 25, 70166, Bucureşti
Dr. Nicoale Panea, conf. univ., Universitatea din Craiova, Facultatea de Litere, str. A. I. Cuza, nr. 13
Dr. Narcisa Ştiucă, cercet. şt., Centrul Naţional al Creaţiei Populare, Piaţa Presei Libere, nr. 1, corp B1, etj. 6, R-71341, Bucureşti
Nora Vasilescu, cercet. şt., Centrul Naţional al Creaţiei Populare, Piaţa Presei Libere, nr. 1, corp B1, etj. 6, R-71341, Bucureşti
Mihai Fifor, cercet. şt., Institutul de Cercetări Socio - Umane "C. S. Nicolăescu-Plopşor" din Craiova, str. Calea Unirii, nr. 102, Craiova
Dr. Ion Militaru, cercet. şt., Institutul de Cercetări Socio - Umane "C. S. Nicolăescu-Plopşor" din Craiova, str. Calea Unirii, nr. 102, Craiova
Dr. Toma Rădulescu, muzeograf, Muzeul Olteniei, Secţia de Istorie, str. Madona Dudu, nr. 44, Craiova
Alina Gărău, restaurator, Muzeul Olteniei, Muzeul Olteniei, Secţia de Enografie, str. Matei Basarab, nr. 14, Craiova, cod 1100
Irinela Firan, restaurator, Muzeul Olteniei, Muzeul Olteniei, Secţia de Enografie, str. Matei Basarab, nr. 14, Craiova, cod 1100
Teodora Lungu, investigator, Muzeul Olteniei, Laboratorul Zonal de Restaurare-Conservare, str. Madona Dudu, nr. 44, Craiova, cod 1100
Ana Voinic, restaurator, Muzeul Olteniei, Laboratorul Zonal de Restaurare-Conservare, str. Madona Dudu, nr. 44, Craiova, cod 1100
Georgeta Ciorteanu, restaurator, Muzeul Olteniei, Laboratorul Zonal de Restaurare-Conservare, str. Madona Dudu, nr. 44, Craiova, cod 1100
Virginia Urucu, restaurator, Muzeul Olteniei, Laboratorul Zonal de Restaurare-Conservare, str. Madona Dudu, nr. 44, Craiova, cod 1100
Anişoara Vătuiu, restaurator, Muzeul Olteniei, Laboratorul Zonal de Restaurare-Conservare, str. Madona Dudu, nr. 44, Craiova, cod 1100
Simona Violeta Gheorghe, restaurator, Muzeul Olteniei, Laboratorul Zonal de Restaurare-Conservare, str. Madona Dudu, nr. 44, Craiova, cod 1100
Cornelia Iliescu, restaurator, Muzeul Olteniei, Laboratorul Zonal de Restaurare-Conservare, str. Madona Dudu, nr. 44, Craiova, cod 1100
Sorela Gângioveanu, restaurator, Muzeul Olteniei, Laboratorul Zonal de Restaurare-Conservare, str. Madona Dudu, nr. 44, Craiova, cod 1100
Rusalia Crăciunoiu, restaurator, Muzeul Olteniei, Laboratorul Zonal de Restaurare-Conservare, str. Madona Dudu, nr. 44, Craiova, cod 1100

IMPRIMERIA EDITURII
MJM

Str. Felix Aderca, Bl. 7
1100 – Craiova

Telefon / Fax: 051413584
Telefon: 095512223

IMPRIMAT ÎN ROMÂNIA



SECȚIA DE ETNOGRAFIE A MUZEULUI OLTENIEI - CASA BĂNIAIE